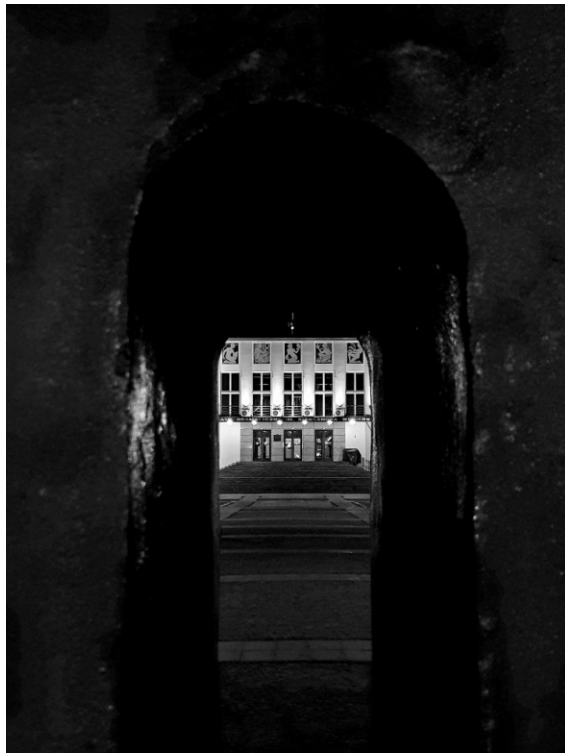


PRÓBY. NIEREGULARNIK FILOLOGICZNY

Pismo studentów
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku



Białystok 2019



TEATRALNY BIAŁYSTOK

pod redakcją naukową
Krzysztofa Puławskiego i Teresy Radziejewicz

Recenzent:

Dr Monika Kostaszuk-Romanowska

Zespół Redakcyjny

Redaktor naczelny: Krzysztof Korotkich

Zastępca Redaktora naczelnego: Ewa Gorlewska

Redaktor numeru: Krzysztof Puławski, Teresa Radziejewicz

Redakcja i korekta: studenci filologii polskiej (Wydział Filologiczny UwB): Katarzyna Dulko, Paulina Giruć, Natalia Kulesza, Maja Julia Łuksza, Karolina Emilia Naumowicz, Rafał Jerzy Nieścieruk, Bartłomiej Olszewski, Katarzyna Świderska, Joanna Trojanowska pod kierunkiem dr Elżbiety Jurkowskiej i dr Ewy Gorlewskiej

Skład: Ewa Gorlewska

Opracowanie graficzne: Krzysztof Korotkich, Tomasz Modelski

Rada Redakcyjna:

Krzysztof Andruczyk (UwB), Marcin Bajko (UwB), Jolanta Doschek (Wiedeń), Katarzyna Dulko (UwB), Paulina Giruć (UwB), Ewa Gorlewska (UwB), Elżbieta Jurkowska (UwB), Daniel Kalinowski (AP Słupsk), Marek Kochanowski (UwB), Krzysztof Korotkich (UwB), Monika Kostaszuk-Romanowska (UwB) [Halina Krukowska (UwB)] Tomasz Kukawski (PB), Natalia Kulesza (UwB), Tomasz Modelski, Karolina Naumowicz (UwB), Joanna Pietrzak-Thébault (UKSW), Krzysztof Puławski (UwB), Teresa Radziejewicz, Urszula Sokółska (UwB), Anetta Strawińska (UwB), Jolanta Sztachelska (UwB), Włodzimierz Szturc (UJ), Janusz Taranienko (MDK), Maciej Tramer (UŚ), Elżbieta Wesołowska (UAM)

Na okładce widok na Teatr Dramatyczny w Białymstoku, fot. K. Korotkich

Ilustracje bez podpisu pochodzą ze zbioru autorów lub redakcji.

Wydawca: Kolegium Literaturoznawstwa i Kolegium Językoznawstwa

Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku,

Studenckie Koło Naukowe Klub Humanistów

Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1, 15-420 Białystok

www.filologia.uwb.edu.pl



Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego UwB

© Copyright by Wydział Filologiczny UwB

ISSN – 2300-4983

ISBN – 978-83-86064-71-7

druk: Prymat w Białymstoku

SPIS TREŚCI

7	Krzysztof Puławski, <i>Próby teatralne</i>
11	Krzysztof Puławski, <i>To już drugi festiwal lalek</i>
17	Agnieszka Korytkowska-Mazur, <i>Obcy wśród tutejszych</i>
21	Paulina Pruszyńska, <i>Normalność poszukiwana</i>
23	Wojciech Szlachowski, <i>Teatr Dworski – teatr białostocki?</i>
27	Henryk Izidor Rogacki, <i>Program do spektaklu Parady w Białostockim Teatrze Lalek</i>
33	Wojciech Kordyzon, <i>Epickie próby dramatu. Kisielewski i Nowaczyński</i>
53	Zbigniew Taranienko, <i>O formie teatru Leszka Mądzika</i>
71	Marek Waszkiel, <i>Mądzik w Białymstoku</i>
73	Katarzyna Skowrońska, Magdalena Bielawska, „Lubię to Podlasie, lubię...”. Wywiad z Ernestem Bryllem
85	Daria Wiktorzak, <i>Tłumaczyć każdy może?</i>
93	Koło Translatoryczne Anglistów UwB
93	Dick Scanlan, <i>Ciche mieszkanko</i> , przeł. Krzysztof Puławski
95	Alison Mosshart, Dean Fertita, <i>Czuję miłość</i> , przeł. Beata Onichimiuk
97	Konkurs tłumaczeniowy
97	Steve Smith, <i>Nie machałem, tonąłem</i> , przeł. Joanna Głuszek
98	Roger McGough, <i>Bob Dylan i jego Pochmurny Anioł</i> , przeł. Michał Garasimiuk
100	Natasha Trethewey, <i>Mix-generacja</i> , przeł. Michał Garasimiuk
101	Warsan Shire, <i>Dom</i> , przeł. Karolina Kuryło
102	Lan Leav, <i>Niebezpieczna reguła</i> , przeł. Karolina Kuryło
103	Nina Rotach, <i>Jak płynnie władać językiem obcym</i>
107	Jan Nowicki, <i>Analiza obrazu Egzekucja w świetle problematyki aktu kobiecego w twórczości Jerzego Nowosielskiego</i>
127	Tomasz Kaczorowski, <i>Praca nad rytmem i ciszą podczas realizacji spektaklu Tod i Trauma Włodzimierza Szturca. Beckettowskie inspiracje</i>
143	Zofia Załęska, <i>Tableaux vivant – poradniki do tworzenia żywych obrazów a ich realizacje na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku</i>

161

Literatura

- 162 Karol Samsel, *Lelewel; Do wioski; Wirtuoz fotografii z powietrza; Wersal*
- 167 Rafał Gawin, *Son, net. God send, god's end; Mięśnie Hegla; Zabawa w chowanego. Edycja świecka*
- 171 Marcin Bałczewski, *Amerykańska opowieść; Golgota panic; Paolo i jego panga. Percy'emu Fosterowi, karłowi, gwiazdzie porno zjedzonej przez borsuki; Teksty z motywami, o których nie warto wspominać, a tym bardziej pisać. Inspirowane Ha!artem*
- 192 Marek Tyszkiewicz, *Wiesław Szymański – Jak Frieda – o realizacji słuchowiska*
- 195 Wiesław Szymański, *Jak Frieda. Słuchowisko dla dwóch aktorów, z Nagą*

215

V Konkurs Literacki imienia Anny Markowej

- 215 Magdalena Karczevska, *Klaun*
- 218 Julia Andrzejuk, *Azyl*
- 222 Aleksandra Maj, *Autobus*
- 225 Katarzyna Dulko, *Efemerydy; Odtworzenie; Ostatni wyznawcy*
- 228 Krzysztof Olszewski, *Odpowiedzialność*
- 232 Magdalena Szewczuk, *Akt z uchem; Zdrada; E=mc²*

235

VI Konkurs Literacki imienia Anny Markowej

- 235 Konrad Karwacki, *Zmień mnie w anioła; [chciałbym rozpętać piekło]; [szukam cię]*
- 239 Karolina Kuryło, *Pamiętki*
- 241 Julia Andrzejuk, *Pudełko pełne szczęścia*
- 244 Magdalena Karczevska, *Kukła*
- 247 Aleksandra Maj, *Lista*

250

Zasady redakcyjne czasopisma „Próby. Nieregularnik Filologiczny”



PRÓBY TEATRALNE

Pomysł, by poświęcić numer „Prób” teatrowi, wydawał się czymś naturalnym. Tym bardziej, że czasopismo powstaje w Białymstoku, gdzie poza dwoma miejskimi teatrami mamy jeszcze suprascki Wierszalin, scenę w Operze i Filharmonii Podlaskiej, a od niedawna także w Uniwersyteckim Centrum Kultury UwB. Poza tym działa tu wiele doskonałych zespołów teatralnych, najczęściej bez stałej siedziby albo z taką, która pozwala grać tylko w sezonie wiosenno-letnim. Wszystkie te teatry wspiera oczywiście Akademia Teatralna, dysponująca kilkoma scenami, na których studenci mogą skupić się wyłącznie na nauce rzemiosła i teatralnych eksperymentach. Dzięki temu to właśnie w Akademii powstawały ostatnio bardzo ciekawe, jeśli nie najciekawsze artystycznie spektakle, takie jak *Tarantula* czy *Pospolite żywoty martwych Polaków*. Po likwidacji Teatru Trzrzecze i powolnym wygaszaniu „lokalnych” spektakli (*Antyhona*, *Biała siła*, *czarna pamięć*) w Teatrze Dramatycznym jest to również jedno z niewielu miejsc wchodzących w dialog z rzeczywistością i próbujących w sposób artystyczny przetwarzać teraźniejszość i przeszłość Białegostoku.

Pomysł na teatralne „Próby” wynika też z głębokiego przekonania, że teatr, łącząc różne rodzaje sztuk, pozostaje w swojej istocie, podobnie jak literatura, sztuką głęboko intelektualną, operującą w mniejszym lub większym stopniu słowem, starającą się opowiedzieć widzom jakieś historie. Teatr wchodzi w dialog z rzeczywistością i może być jednym ze sposobów na to, by ją lepiej zrozumieć lub przynajmniej dokonać jej analizy. Może ją także lekceważyć i podobnie jak literatura stanowić wyłącznie rozrywkę albo też „krzepić serca”, zwracając się ku przeszłości.

Oczywiście rzadko zdarza się, żeby teatr pełnił tylko jedną z tych funkcji. Najczęściej łączy je i tylko różnie rozkłada akcenty, próbując otworzyć się na widzów. Krytyka powinna z kolei skupić się właśnie na tym różnorodnym konglomeracie, by go opisać i zastanowić się nad wartością poszczególnych spektakli. Teatr jest sztuką ulotną. Żaden zapis wideo nie odda tego, co zapisało się na kliszach pamięci widzów. Moje własne doświadczenia mówią mi,

że czasami pamiętam ze szczegółami spektakle sprzed kilkudziesięciu lat, a zapominam te, które widziałem zaledwie parę tygodni wcześniej. Pamięć potrafi być okrutnym, ale też rzetelnym recenzentem.

By móc do pewnego stopnia uporządkować te wrażenia i jednocześnie zastanowić się nad tym, co dla nas samych jest w teatrze ważne, potrzebujemy szczerzej krytyki teatralnej, czegoś, co wskazywałoby, jak bardziej wrażliwi widzowie odbierają kolejne spektakle. Tutaj pojawiły się pierwsze problemy związane z teatralnymi „Próbami”. Białystok jest małym miastem, w którym wszyscy się znają i bardzo trudno zdobyć się tu na obiektywizm. W miejscowej prasie praktycznie nie pojawiają się recenzje krytyczne. Artyści mają ten komfort, że wszystko, co robią, kwitowane jest pochwałami bądź milczeniem. Jakakolwiek próba krytyki traktowana jest bardzo osobiście.

W takiej atmosferze trudno też wyróżnić to, co zasługuje na szczególną uwagę, a w minionym sezonie był to niewątpliwie spektakl *Trans-Atlantyk* w doskonałej reżyserii Jacka Jabrzyka ze zjawiskową rolą Andrzeja Kłaka. Zagadką pozostaje, dlaczego tak świetny spektakl nie spotkał się z zainteresowaniem widzów. Pomagają ją rozwiązać kolejne komediowe, wyraźnie komercyjne spektakle, które w jakiś sposób zbiegają się z ogólną tezą książki Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*. Białystok jest w niej przedstawiony jako miasto z awansu, w którym e lity wywodzą się z peryferii. Ich potrzeby kulturalne stosunkowo łatwo (może tylko zdaniem autorów reperuarów?) zaspokoić za pomocą prostych, jeśli nie prostackich, fars i komedijek. Teatr nie stawia pytań, nie próbuje oceniać świata, ma bawić i śmieszyć jak dowcipy o uchodźcach i disco polo. Jak ognia wystrzegamy się pytania Gogola na temat tego, z kogo się śmiejemy. Bo przecież nie z siebie!

W białostockim teatrze walczą dwa nurty: wysublimowany, zapewne w dużej mierze indywidualistyczny, oraz plebejski, wynikający z *genius loci* albo z konieczności wykazania się wysoką frekwencją i wpływami z biletów. Jeśli nawet przez jakiś czas dominuje ten pierwszy, to drugi w każdej chwili może dojść do głosu.

Przekazujemy Państwu nowy, teatralny numer „Prób” z nadzieją, że pozwoli on rozpocząć dyskusję na temat teatru w Białymstoku oraz tego, że zawsze warto próbować robić coś, co wiąże się z pasją i głębszym rozumieniem rzeczywistości. Pojawia się on w momencie przełomowym, kiedy to, co moim zdaniem ważne w teatrze, zaczyna się usuwać w cień, a do głosu dochodzą nowe trendy, w tym również płytkie intelektualnie spektakle o charakterze patriotycznym i komediowe, o których można powiedzieć wszystko, ale nie to, że skłaniają do myślenia. W teatrze znaczącą rolę zaczyna grać po-

pulizm. Ani jedno, ani drugie nie wchodzi w dialog z rzeczywistością, a usiłują ją jedynie w dość siermiężny sposób zideologizować albo dośmieszyć.

O dziwo, okazało się, że wśród naszych recenzentów zabrakło takich, którzy mogliby opowiedzieć o najważniejszych spektaklach minionych paru lat. To, z czym mamy do czynienia w tych próbach, jest fragmentaryczne i ulotne. Brakuje tu ważnych wydarzeń i istotnych spektakli, takich jak choćby *Władców* w reżyserii Mateusza Tymury czy *Pospolitych żywotów martwych Polaków*, który można by porównać z *Kabaretem* Boba Fosse'a. Brakuje recenzji z *Tarantuli* z Akademii Teatralnej, ale też relacji z Solnik 44, które powoli, acz konsekwentnie stają się ciekawym, choć nieco chłodnym jesienią, ośrodkiem teatralnym. Mimo to prezentujemy zebrane materiały z myślą o tym, by stały się one początkiem dłuższej dyskusji nad białostockim teatrem.

Zapraszam do lektury!

Krzysztof Puławski



B. Szycik, detal z *Pomnika Sceny Teatralnej (Maska)* na ulicy Suraskiej w Białymstoku, fot. Michał K. Korotkich

Krzysztof Puławski

TO JUŻ DRUGI FESTIWAL LALEK

W dniach 16–24 czerwca 2017 r. w Białymstoku odbył się II Międzynarodowy Festiwal Teatrów Lalek dla Dorosłych. Widzowie mieli możliwość zetknięcia się z różnorodnymi spektaklami głównie z krajów europejskich, ale także z występami teatralnymi zaprezentowanymi przez aktorów ze Stanów Zjednoczonych. Chociaż trudno jeszcze mówić o tradycjach festiwalowych, to niewątpliwie zauważyć można pewne tendencje dotyczące zarówno przeglądu spektakli, jak i teatru lalek w ogóle.

Do najmocniejszych stron tegorocznego Festiwalu z pewnością należała różnorodność zaprezentowanych występów, mająca źródło w wielowymiarowości teatru lalek jako takiego. Niejednorodność ta wynika nie tyle z samych kontrastów, które możemy zaobserwować w teatrze, ile raczej z ich przenikania się i zacierania.

Po pierwsze, na Festiwalu doszło do wyraźnego zderzenia teatru, który opowiada (*Kandyd, Czarodziejska góra, Molier*) z teatrem, który pokazuje, czyli teatrem formy (*Tria Fata, Hemel, Ja, Syzyf*). Oczywiście pomiędzy nimi można było zauważyć swoiste przenikanie się i trudno wobec tego ocenić dane przedstawienie wyłącznie pod kątem jego formy lub treści. Wyraźnie jednak dało się wyczuć ciężenie w jedną albo drugą stronę.

Po drugie, widoczne było także napięcie między teatrem instytucjonalnym, dysponującym własną siedzibą, a teatrem niezależnym, który funkcjonuje poza oficjalnym obiegiem. Przykładem spektaklu będącego efektem współpracy między Białostockim Teatrem Lalek a teatrem Malabar Hotel może być niezwykle ciekawa *Czarodziejska góra* w reżyserii Hendrika Mannesa.

Po trzecie, uwidoczniła się też konfrontacja teatru aktorskiego z takim, który – powiedzmy – wykorzystuje różnego rodzaju przedmioty w funkcji lalek. Warto zaznaczyć, że nawet w spektaklach aktorskich (takich jak chociażby *Kandyd*) widać było niekonwencjonalne podejście aktorów do elementów

scenografii i własnego ciała, które nagle stawało się przedmiotem w rękach jakiegoś nadaktora.

Wszystko to sprawiało, że kolejne dni Festiwalu były nadzwyczaj interesujące, a jednocześnie stanowiły swoistą zagadkę. Można było zastanawiać się nad tym, czym jeszcze zaskoczą nas twórcy, co nowego nam pokażą.

W moim odczuciu najsłabszą stroną Festiwalu był brak odwołań do „co-raz bardziej otaczającej nas rzeczywistości”, jak mawiał Wojciech Młynarski. Gdyby ktoś ze zmęczonych widzów zasnął po poprzednim Festiwalu i obudził się w trakcie obecnego, mógłby odnieść wrażenie, że ani w Polsce, ani na świecie nie wydarzyło się nic. Być może wynika to z intuicyjnego założenia, że teatr lalek ma opowiadać baśnie czy legendy, ale w zaprezentowanych spektaklach próżno szukać odniesień do spraw społecznych lub politycznych. Wydaje się, że teatr jest sztuką jednej chwili, że istnieje w określonym momencie i że powinien również *sub specie aeternitatis* mówić o teraźniejszości. Festiwal opowiadał nam raczej o takich problemach, jak upływ czasu, starość, umieranie i śmierć. Odwoływał się głównie do uniwersalnych wartości oraz ludowych przypowieści. Czy to dobrze, czy nie, pozostawiam ocenie widzów.

We wszelkiego rodzaju podsumowaniach trudno obyć się bez wyróżnienia niektórych spektakli, co ma zazwyczaj niezwykle subiektywny (*sic!*) charakter. Pozwolę sobie zatem wybrać kilka przedstawień, które zrobiły na mnie dobre wrażenie, oraz kilka takich, które wydały mi się niezbyt udane. Nie chcę przy tym silić się na określanie kolejnych miejsc w rankingu. Spektakle były różnorodne, więc w rozmaity sposób należy do nich podchodzić.

Z festiwalowych spektakli, które zrobiły na mnie szczególne wrażenie, wymienilibym przede wszystkim *Kandyda* z BTL-u za wspaniałą epicką opowieść o ludzkiej kondycji. Przedstawiono ją w minimalistycznej scenografii. Została zagrana tak, jak tylko potrafią to zrobić aktorzy lalkowi, mimo że w przedstawieniu nie było ani jednej lalki. Pojawiła się natomiast sugestia, że wszystko to dzieje się w „teatrzyku marionetek”. Wymagała ona innego spojrzenia na całe widowisko, a może i na nas samych oraz na życie w ogóle.

Bardzo podobał mi się też *Dzień osiemdziesiąty piąty*, w którym reżyserka Agnieszka Błaszczak dodała kolejną warstwę interpretacyjną do znanej noweli Ernesta Hemingwaya. W przekonujący sposób opowiedziała o tym, że umieranie też może być podróżą. Wyjątkowo poruszająca wydała się tutaj wielofunkcyjność kolejnych rekwizytów, a szczególnie łóżka, które stawało się nagle łajbą Santiago, a może łodzią Charona, która miała przewieźć głównego

bohatera, bardzo realistycznie animowanego przez Jakuba Grzybka, na drugi brzeg życia.

Temat śmierci pojawił się również w wydaniu komediowym w sztuce z poznańskiego Teatru Animacji. *Molier* był dla mnie niewątpliwie wielkim zaskoczeniem. Zacząłem go oglądać z wyraźną niechęcią, jako dość trywialną komedię i dopiero stopniowo przekonywałem się, że nie tylko naśladuje on swoją strukturą dzieła Moliera, co samo w sobie stanowi spore osiągnięcie dramaturgiczne, ale też mówi ważne rzeczy na temat relacji twórców teatru z widzami i władzą. Wnioski, które wypływają z tej sztuki, są istotne również, a może przede wszystkim, teraz. Mamy dziś bowiem do czynienia z powszechnym i ostatnio coraz bardziej wybiórczym mecenatem państwa nad sztuką. Dodatkowo mieliśmy tu wspaniałe lalki Neville'a Trantera, które pojawiały się w scenografii jakby rodem z monstrualnego *Poliszynela*. Czy przypadkowe jest to, że asystentem reżysera była ponownie Agnieszka Błaszczak?

Plastycznej urody trudno też odmówić dwóm kolejnym wybranym przeze mnie spektaklom: *Za drzwiami śnieżycy* z Kowna oraz bułgarskiemu *Ja, Syzyf*. Ten pierwszy urzekł przede wszystkim scenografią i dynamiką, choć dopasowywały się one idealnie do historii, które mogliśmy poznać w polskim tłumaczeniu. Drugi natomiast stanowił przykład dzieła o charakterze głównie plastycznym, którego obraz przekłada się na poszczególne historie i pozwala widzowi przetwarzać je w wyobraźni. Był to wspaniały pokaz możliwości scenicznych i fizycznych jednego aktora Stojana Dojczewa, a ciężar gatunkowy tematu (ludzki los) łagodziły lekkość i finezja prezentowanych animacji.

Poza wybraną przeze mnie piątką Festiwal obfitował także w inne bardzo dobre spektakle. Warto wspomnieć trzyczęściową, skupiającą się na trzech kolejnych postaciach (Settembriniego, Naphty i Peeperkorna), *Czarodziejską górę*, która jednak wydała mi się nieco nużąca przy powtórным oglądaniu. Godny uwagi był również amerykański *Hamlet*, który mimo doskonałej scenografii, ulegającej powolnej destrukcji wraz ze śmiercią kolejnych bohaterów, a także świetnej sceny końcowej, nie przekonał mnie jako całość. Do tego grona należy też zaliczyć bardzo ciekawy spektakl z Czech: *Ha!Ha!Ha! Lub Charlie Chaplin i inne postacie*, wykorzystujący rzadkie obecnie (poza kolejnymi wcieleniami Puncta) pacynki oraz technikę parawanową. Czesi bawili humorem i kiedy wydawało się, że już nic w spektaklu się nie wydarzy pod względem formalnym, nagle zafundowali lalkom wycieczkę do świata filmu. Szkoda tylko, że komentarz do sztuki był w wersji anglojęzycznej. Po czesku byłoby chyba jeszcze zabawniej.

Warto też wspomnieć o *Potworach* Dudy Paivy. Gdyby był to pierwszy spektakl tego twórcy, zapewne przyjąłbym go entuzjastycznie... Natomiast *Potwory* upadły daleko od *Fasady* czy *Bastarda*, zaprezentowanego przez Paivę kilka lat wcześniej w Białymstoku. Zabrakło w nim pogłębionej refleksji, przez co spektakl stał się przede wszystkim pokazem umiejętności lalkarzy oraz zabawą, której popularny charakter podkreślały dodatkowo kwestie wypowiedziane po polsku.

Jak zwykle na tak dużych festiwalach pojawiły się też mniejsze lub większe kiksy. Pierwszym, niezawinionym przez twórców, był moim zdaniem węgierski spektakl *Józef i jego bracia*, w którym dużą rolę odgrywał tekst. Widzowie otrzymali natomiast tylko spis scen, które pokrywały się z biblijną historią (choć wyznam, że się w niej w którymś momencie pogubiłem). Przecież w przypadku tego rodzaju opowieści ważne jest nie to, **co**, ale **jak** ją opowiadamy, czego najlepszym przykładem jest choćby powieść Thomasa Manna. Pisarz prezentuje też historię biblijnego Józefa, ale obudowując treść szczegółami, pokazuje nam całą jej groteskowość. Zakładam, że o to właśnie mogło chodzić węgierskim twórcom.

Innym spektaklem, który mnie rozczerował, był *UBU(S)* z Francji. Być może niepotrzebnie spodziewałem się większych związków tej sztuki z opowieścią Alfreda Jarry o zdobywaniu władzy. Nawet jeśli popatrzymy na ten spektakl, jakby był historią o dyktatorze, to stwierdzenie, że jego głównym problemem jest brak umiejętności jedzenia sztuczcami, nie wydało mi się przekonujące.

Czasami zastanawiam się, czy w jakiś inny sposób potraktowałbym któreś z dzieł Szekspira, choćby *Hamleta*, gdybym dowiedział się, że autor napisał go lewą nogą, w dodatku stojąc na głowie? A co, gdyby robił to na oczach widzów? Do takiej kategorii dzieł operujących ciekawą techniką, z której jednak – w przeciwieństwie do dramatów Szekspira – niewiele wynika, zaliczyłbym dwa spektakle: performance z Hiszpanii 2062 i białostockiego *Fausta 5000* (czy to przypadek, że w obu tytułach pojawiają się liczby?). W pierwszym z nich zastosowano makiety i technikę filmową, żeby w zasadzie niewiele powiedzieć, chyba jedynie tyle, że przyszłość będzie mniej więcej taka sama jak teraźniejszość, tylko gorsza. W drugim mieliśmy aktorów grających w maskach, przez które nic nie widzieli. Oba te spektakle wydały mi się dosyć puste i jakby stworzone na siłę. Zwłaszcza w drugim przypadku można było odnieść wrażenie, że temat był wydumany (czy da się napisać nowego *Fausta*?), choć przypomnijmy, że może być też bardzo nośny, jak w opowiadaniu Borgesa *Pierre Menard*... Czy my w jakiś sposób nie powielamy

pewnych dzieł samym swoim życiem? Czy teatr nie jest przynajmniej w swojej części takim właśnie przepisywaniem po raz setny czy tysięczny *Faustów*, *Cydów*, *Makbetów*?

Ogólnie trzeba jednak uznać cały Festiwal za bardzo udany, również pod względem logistycznym. Dał on obraz tego, co dzieje się w sztukach dla dorosłych wystawianych przez polskie i zachodnie teatry lalkowe, nazywane tak w coraz bardziej umowny sposób. Co więcej, pokazał narastający trend polegający na wystawianiu coraz poważniejszych dzieł, by mogła się nimi cieszyć dorosła widownia. Jest to ważne, gdyż teatr lalkowy dysponuje takimi środkami, o jakich typowy teatr dramatyczny może tylko marzyć.

KRZYSZTOF PUŁAWSKI, dr, urodzony w 1964, anglista, tłumacz, pracownik Uniwersytetu w Białymstoku, stale współpracujący z Instytutem Lingwistyki Stosowanej UW. Tłumaczył takich autorów jak David Lodge, Tracy Chevalier, Raymond Carver, Michael Ondaatje czy Bruce Chatwin oraz wiersze Williama Blake'a i Williama Butlera Yeatsa, a także piosenki, między innymi Michaela Flandersa i Toma Lehrera. Autor dramatów, z których trzy ukazały się w *Dialogu* (4/2005, 4/2008, 7-8/2016), a także współautor tomiku poezji „Martwiątko”. Interesuje się przekładem oraz teatrem. Mieszka w Supraślu.



Rozmowa z Agnieszką Korytkowską-Mazur na konferencji prasowej przed premierą *Antyhony* w Suwałkach, fot. niebywalesuwalki.pl

Agnieszka Korytkowska-Mazur

OBCY WŚRÓD TUTEJSZYCH

Pogranicze to przestrzeń, w którą wpisana jest obecność wroga – figury z symbolicznego imaginarium, którą Jacques Lacan nazywa „Wielkim Innym”. Konstytuuje on i spaja tożsamość grup, których potrzeba współ-identyfikacji jest wyższa niż przeciętna – powstaje bowiem w sprzeczności wobec „Centrum”. Wróg jest naturalnym usprawiedliwieniem aktów agresji, które na Podlasiu są stale obecne w przestrzeni publicznej: urasta do rangi symbolu, przez co staje się „oswojony”. Pozwala to z kolei ukryć dysfunkcyjne atawizmy pod hasłem „wyższych wartości”, czego najlepszym przykładem są sztandary ONR-u z wyhaftowanym na nich emblematem: „Bóg, Honor, Ojczyzna”.

Obcy, który wchodzi w taką nieswoją, zastaną przestrzeń, znajduje się w sytuacji dychotomicznej i niejednoznacznej: aby zachować obiektywny ogląd procesów (którego często brakuje ich uczestnikom i bliskim świadkom), paradoksalnie musi wejść w środek działań i poznać je z bliska. To zbliżenie jest zrytualizowane, objęte pewnymi regułami i warunkami: zawsze odbywa się za pośrednictwem kogoś „tutejszego”, najlepiej mającego wysoką rangę w grupie, kto niejako daje swoje poręczenie za Obcego. Wejściu w nową strukturę towarzyszy dziwna mieszanina otwartości i dystansu. Późniejsze relacje stają się już tylko balansem między tymi dwiema skrajnościami.

Gdy po pewnym czasie Obcy zaczyna zadawać niewygodne pytania, na które odpowiedzi są trudne, gdy zaczyna dotykać niejednoznacznych spraw, odkrywać dekadami skrywane tajemnice, staje się „intruzem w gościnie”. Dystans zmienia się w tym większą wrogość, im większa była pierwotna otwartość na Obcego. Co ma On robić w takiej sytuacji? Dociekać kosztem utraty spokoju pytanych? Czy pozostawić odpowiedzi na pytania

w sferze domniemań? Obcy staje się niewygodny, jest jak zaproszony do domu gość, który wprowadza chaos i zagraża bezpieczeństwu.

Jan Gross, Mirosław Tryczyk czy Marcin Kącki byli Obcymi, którzy na Podlasiu zburzyli spokój. W swoich odważnych publikacjach próbowali nazwać te same procesy, które stanowiły osnowę wydarzeń w spektaklach na podstawie książek: „Antyhona” Dany Łukasińskiej, „Sońka” Ignacego Karłowicza, „Glany na glanc” Davida Gova czy „Biała siła, czarna pamięć” Piotra Rowickiego. W Białymstoku, noszącym niechlubne miano „polskiej stolicy nazizmu i ksenofobii”, odwaga stawiania niewygodnych pytań i możliwość odpowiedzi na nie powinny być kluczowe. Efekt jest zawsze taki sam: przekonuje się przekonanych, budzi niechęć i wrogość wśród reszty.

A przecież na tej podlaskiej „ziemi świętej, ziemi przeklętej” dokonywano niewyobrażalnych zbrodni. Zbrodni nazywanych przez Imrego Kertésza „końcową stacją człowieczeństwa”, których efekty w postaci wrogich relacji między ludźmi położyły się cieniem na tamtych czasach i – co najważniejsze – nieprzepracowane, są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Stają się one realnym zagrożeniem współczesnego *status quo*. Pomijanie dawnych zbrodni w strategiach politycznych nie zdejmuje odpowiedzialności za ich przemilczanie. Odpowiedzialność spoczywa na rządzących oraz na tych, którzy zręcznie nimi manipulują. Andrzej Leder stawia tezę, że „wojna i powojnie pozostawiły po sobie skłonność do anomii oraz zachowań dewiacyjnych (...) wręcz zaniku poczucia wspólnoty w niektórych społecznościach [aż do dziś]”¹.

Moje doświadczenie z pracy na Podlasiu jest jednoznaczne: Podlasie (z chlubnym wyjątkiem promila fantastycznych ludzi, głównie tych, którzy swoją aktywność osadzają na międzynarodowej wymianie myśli, doświadczeń oraz mentalnej odwadze i ciekawości) nie jest gotowe do dialogu o korzeniach zła. Nie jest gotowe do dialogu w ogóle.

Odkrywanie Przeszłości wymaga wiedzy: co z nią począć, jak ją przeanalizować. Tylko przestrzenie z oswojoną Przeszłością mają przed sobą Przyszłość. Na Podlasiu dyskurs polityczny tylko pozornie dotyczy perspektyw, gdyż w praktyce kończą się one na „najbliższym piątku”.

Taka tendencja do zaniechania i przyzwalania wynika być może ze względności relacji kat – ofiara, przecinającej się często w jednym miejscu, w jednym człowieku z jego nie zawsze czystymi motywacjami. „W człowieku są dwie skłonności, różne od siebie w gruncie, a jednak mające pewnie

¹ A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

aspekt wspólny. Skłonnościami tymi są: żądza rozkazywania i wstręt do słuchania rozkazów². Potrzeba podporządkowania się może być tak samo silna jak wola władzy. „Kto umie rządzić, umie też być posłusznym” – w kontekście niejednoznacznej podlaskiej historii to stare przysłowie nabiera szczególnie bolesnego znaczenia.

Białystok – Wersal Północy: piękny, czysty i odnowiony, przypomina miasteczko z Lynchowskiego *Blue Velvet*. Pod równo przystrzyżonymi trawnikami leżą trupy, które domagają się sprawiedliwego głosu w swojej sprawie. „Przeszłość jest przeszłością, żyjemy dziś. Po co to ruszać? Po co w tym grzebać?” – to opinia, którą często słyszałam w Białymstoku.

W końcowej scenie spektaklu *Biała siła, czarna pamięć* (który miał odwagę stawiania niewygodnych pytań, więc też przeszedł już do Przeszłości) aktorzy z udziałem widzów chcieli „przepchnąć” Białystok na miejsce czyste, bez pamięci. Ironiczna puenta: „Pchajmy!” jest jednoznaczna z wyrzuceniem ze świadomości. To najniebezpieczniejsza ze strategii wyparcia.

AGNIESZKA KORYTKOWSKA-MAZUR – dr, reżyser, scenarzysta, kulturoznawca, teatrolog. Absolwentka Wydziału Polonistyki UW, Akademii Teatralnej w Warszawie oraz Instytutu Sztuki PAN. Dyrektor Teatru Dramatycznego w Białymstoku. Producent teatralny i muzyczny, felietonistka „Sceny”, Notatnika Teatralnego”, autorka artykułów w „Pamiętniku Teatralnym”, „Nowych Książkach” i „Zwierciadle”. Pracowała w Polskim Radio i TVP. Pracuje w teatrach w Polsce i za granicą (Teatr Opery i Baletu w Nowosybirsku). Wyreżyserowała m.in. sztukę E. Jelinek „Śmierć i dziewczyna”, „Król kłania się i zabija” H. Muller w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, „Ich czworo Obyczaje dzikich” wg Zapolskiej oraz „Wieczny kwiecień” J. Jakubowskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu, „Sprzedawców gumek” Levina w Teatrze Bagatela w Krakowie, „Popera” Levina w PWST we Wrocławiu, „Czarnobyłską modlitwę” S. Alekseyewicz w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku, „Płatonowa” Czechowa w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie.

² J.S. Mill, *O rządzie reprezentatywnym*, przeł. G. Czernicki, Kraków 1995, s. 90.



B. Szycik, *Pomnik Sceny Teatralnej (Maska)* na ulicy Suraskiej w Białymstoku,
fot. M. K. Korotkich

Paulina Pruszyńska

NORMALNOŚĆ POSZUKIWANA

Barwne i nietuzinkowe postaci, komiczne sytuacje, codzienne dziwactwa, cała gama emocji, a także surrealistyczny humor. Oglądając spektakl *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie* Petra Zelenki w reżyserii Grzegorza Chrapkiewicza, widz już od pierwszej chwili zostaje wciągnięty w wir niecodziennych wydarzeń i irracjonalnych zachowań bohaterów. Sceniczna rzeczywistość jest groteskowa. Oto mamy Piotra. Właśnie rzuciła go dziewczyna. Za namową przyjaciela próbuje on magicznych sztuczek po to, by ukochana do niego wróciła. Jego ojciec całe dnie wpatruje się w piwne bąbelki, daje sobie wmówić demencję starczą. Z kolei matka Piotra, kobieta o dominującym sposobie bycia, jest uzależniona od wiadomości o kataklizmach, wojnach, epidemiach – wszelkich tragediach współczesnego świata. Regularnie oddaje krew ofiarom konfliktów zbrojnych. Systematycznie wysyła również synowi wycinki z gazet na temat różnych nieszczęść. Sąsiedzi Piotra są równie interesujący co jego rodzina – uprawiają seks tylko wtedy, gdy ktoś na nich patrzy.

Każda postać funkcjonuje w obrębie własnych dziwactw, każda pragnie normalności, choć nie wie, jak ją osiągnąć. Z czasem okazuje się, że poszukiwania stają się przyczyną jeszcze większego obłądzenia. Bohaterowie szukają miłości za pomocą przypadkowych kontaktów. Wkładają ubrania bliskich, by poznać ich myśli. Zakochują się w manekinie, który ma zastąpić im człowieka. Relacja z inną osobą staje się coraz trudniejsza, dialog niemożliwy, samotność wszechogarniająca.

Scenariusz *Opowieści...* pełen jest absurdalnych, często wywołujących śmiech sytuacji, charakterystycznych dla twórczości Zelenki. Następnie jednak pojawia się refleksja wyrażona słowami Gogola: „Z czego się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie!”. Rodzą się pytania: czy rzeczywiście jesteśmy wolni od szaleństwa? Czy czujemy się samotni? Czy potrafimy kontaktować

się z drugim człowiekiem, patrząc mu w oczy? Czy jesteśmy w stanie zrozumieć potrzeby innych, tych najbliższych? Czy umiemy utrzymać relacje z ważnymi dla nas osobami?

Uważam, że reżyser Grzegorz Chrapkiewicz osiągnął to, czego twórcom filmowej wersji się nie udało – sprawił, że szaleństwa bohaterów zostały ze mną na długo po wyjściu z teatru. Myślę, że z innymi widzami również. Niemala w tym także zasługa aktorów: Arlety Godziszewskiej, grającej matkę Piotra, Marka Cichuckiego w roli ojca oraz Łukasza Borkowskiego, wcielającego się w głównego bohatera.

Na uwagę zasługuje również scenografia – tu ogromne brawa należą się Wojciechowi Stefaniakowi. Wydawać by się mogło, że kilkadziesiąt kartonów posłuży jedynie do wyznaczenia przestrzeni scenicznej. Nic bardziej mylnego! W kontekście sztuki kartony te zaczęły żyć własnym życiem: raz były symbolem głęboko schowanych uczuć, raz pustych i nieumiejętnie dobranych słów. Czasem nasuwały myśl o przeprowadzce i rozpoczęciu wszystkiego od nowa. Przypominały strych pełen dawno zapomnianych, niegdyś ważnych przedmiotów i wspomnień. Rzadko zdarza się, by scenografia ożywała na scenie. Tym razem tak właśnie było. Z pewnością znajdują się tacy, którzy zarzucą mi nadinterpretację, jednak jestem przekonana, że każdy widz wydobędzie z tych kartonów coś innego. Sama symbolika to jednak nie wszystko – dzięki kilku przemyślanym rozwiązaniom technicznym doskonale budowały one przestrzeń, tworząc jednocześnie mieszkanie Piotra, dom jego rodziców i pracownię rzeźbiarską. Całości spektaklu dopełniła muzyka Szymona Wysockiego, współtworząca klimat sztuki.

Woody Allen podobno powiedział, że komedia to tragedia, która przydarzyła się innym. *Opowieści...* są tego doskonałym przykładem. Białostocka inscenizacja skłania widownię do refleksji i stawia przed nią pytanie: czy my przypadkiem nie jesteśmy także „zwyczajnie szaleni”?

Spektakl gorąco polecam.

Wojciech Szlachowski

TEATR DWORSKI – TEATR BIAŁOSTOCKI?

Kiedy redaktorzy „Prób” zaproponowali mi napisanie tekstu okołoteatralnego, sugerując, że materiał ten powinien w jakiś sposób wiązać się z Białostockim Teatrem Lalek – z racji moich z nim powiązań – początkowo miałem słodką nawałnicę pomysłów. Po chwili jednak myśl się skryształizowała i doszedłem do tego, o czym nie tyle mógłbym, ile powinienem wręcz napisać. Tekst ten – pomyślałem – będzie miał charakter tyleż dokumentalny, co interwencyjny; tyleż erudycyjny, co w swoim zamyśle postulatyczny. Można wspominać, można teoretyzować, można przechwalać się swoimi dokonaniem, można dzielić się refleksjami bądź oczarowywać innych swoją wiedzą, erudycją i dowcipem. Ja tym razem chcę załatwić poprzez poniższy tekst konkretną sprawę. Niech Państwo darują mi zbytnio osobisty charakter tej publikacji.

W roku 1994 w Białostockim Teatrze Lalek odbyła się premiera *Parad* Jana Potockiego w reżyserii Wiesława Czołpińskiego. Skrzący się dowcipem w stylu *dell'arte* spektakl zrobił furorę, a reżyser i aktorzy (Sylwia Janowicz, Jolanta Rogowska, Iwona Szczesna, Paweł Aigner, Wiesław Czołpiński i Mirosław Wieński) zdobywali nagrodę za nagrodą na wielu festiwalach teatralnych w całej Polsce. Jakiś czas przed premierą namówiłem Wiesława, żeby zainaugurować tą premierą istnienie swojej podsceny w Białostockim Teatrze Lalek o nazwie „Scena Dworska”. Pełniąc podówczas funkcję dyrektora artystycznego, wiązałem z tym pomysłem nadzieję nowego cyklu teatralnego w BTL-u, w którym spektakle miały nawiązywać do repertuaru granego w polskich magnackich teatrach dworskich – jeden z nich działał przecież w Białymstoku. Taki był wstępny zamiysł. Pozostało opracować program teatralny do przedstawienia. Do napisania eseju na temat Teatru Dworskiego Branickich zaprosiłem Profesora Henryka Roguckiego – wykładowcę związanego z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Aleksandra

Zelwerowicza Zgodził się, podobnie jak też parę dni temu wyraził zgodę na publikację swojego tekstu w ramach niniejszego materiału, twierdząc, że „mile to go łechce”. Wydany program był jednocześnie afiszem teatralnym. Nie pamiętam, czy był to pomysł Wojciecha Kobrzyńskiego – dyrektora naczelnego BTL-u, czy Jadwigi Jerleckiej – kierowniczki literackiej. Fakt faktem – zarówno premiera, jak i afisz-program były udane.

I tu rozpoczęła się moja osobista przygoda z Teatrem Dworskim Branickich. Przygoda, która trwa do dziś. Nie pamiętam, w jakim momencie zrodziła się we mnie idea odbudowy właściwego Teatru Dworskiego Branickich. Może to było w trakcie, a może po realizacji Wiesławowych *Parad.* Grunt, że właśnie od połowy lat dziewięćdziesiątych odbyłem (jak widać nieskutecznie) grube setki rozmów na temat tego wcale nie niemożliwego w realizacji pomysłu. Fakt, że nie byłem w swoich poczynaniach dość konsekwentny i miały często długie miesiące, w czasie których nic w tej materii nie robiłem. Teraz, zaproszony przez redakcję *nomen omen* „Prób”, opowiem krótko o swoich próbach kolportowania tej idei. Nie ubolewając zbyt i nie utyskując na świat, będę się Państwu jednak przy okazji nieco skarżył. Nie kieruję się przy tym poczuciem indywidualnej pretensji do kogokolwiek, albowiem zdecydowana większość aprobowwała ten pomysł. Niektórzy sugerowali konkretne rozwiązania, jeszcze inni bardzo poważnie rozważali przyjęcie właściwej strategii w zjednywaniu sobie sojuszników i innych ojców chrzestnych tej karkołomności. Spiszę te wszystkie próby głównie z tego powodu, że może znajdzie się wśród czytelników niniejszego tekstu ktoś, kto podsunie właściwe rozwiązanie uprawdopodobniające ów zamysł. Jedno wiem z całą pewnością – warto zaprzątać sobie tym głowę i warto zaprzątać tym głowę innym.

Wspieram tę akcję nie dlatego, że widzę w przyszłej powstałej instytucji miejsce dla siebie – co zrozumiałe – ma czasem miejsce w tego typu inicjatywach. Wolałbym pozostawić siebie w roli siewcy niż żniwiarza. Z takim właśnie nastawieniem, poszukując innych siewców, prowadziłem rozmowy – jak to sobie dziś uświadamiam – przez zgoła ćwierć wieku.

Rozmawiałem z prezydentami, senatorami i posłami różnych opcji politycznych. Przekonywałem ich wtedy, kiedy nie było dotacji unijnych, i wówczas, kiedy się one pojawiły. Rozmawiałem z radnymi rady miejskiej i działaczami samorządowymi różnych kadencji. Spotykałem się w tej sprawie z urzędnikami referatów kultury. Nie omieszkowałem namawiać do tej sprawy lokalnych i zewnętrznych przedsiębiorców. Nie pominąłem także przedstawicieli duchowieństwa. Prowadziłem dysputy z władzami uczelni

akademickich, naukowcami, przedstawicielami uczelni artystycznych. Kilka lat temu doprowadziłem do bezprecedensowego spotkania w BTL-u około 30 szefów wszystkich instytucji kulturalnych miasta, wszystkich lokalnych mediów i części środowisk naukowych. Wszyscy wpisali się na listę intencyjną, wspierając powołanie Społecznego Komitetu Odbudowy Teatru Dworskiego Branickich. Od jakiegoś czasu na Facebooku istnieje strona „Teatr Dworski Branickich”, na której można zarejestrować swoje wsparcie dla tej idei. Ponadto, sporadycznie to sporadycznie, zbieram jednak na wydrukowanych wcześniej listach wpisy osób popierających przedsięwzięcie. Zebrałem około 600 podpisów. Udało mi się zjednać byłych i obecnych rektorów warszawskiej Akademii Teatralnej. Traf chce, że ostatnimi, z jakimi rozmawiałem w tej sprawie, byli przypadkowo spotkani na kawie w jednej z białostockich kawiarni dwaj obecni rektorzy tej szkoły. Pierwszy z nich to urzędujący właśnie rektor AT – Wojciech Malajkat. Drugi – urzędujący właśnie prorektor Wydziału Lalkarskiego tej szkoły Wiesław Czołpiński. Obaj zadeklarowali mi pomoc.

Niemale wsparcie udziela mi też mój Przyjaciel – Krzysztof Kulesza, z zawodu architekt, zajmujący się przez całe swoje zawodowe życie obiektami zabytkowymi w Białymstoku i na Podlasiu. Człowiek, który wie, że wszystkie stworzone przez człowieka obiekty, budynki, przestrzenie służące ludziom w swym ceremonialnym bądź codziennym życiowym wymiarze mają ukryte w nich tajemną duszę; że nawet odkopane niedawno przez białostockich archeologów fundamenty Teatru Dworskiego u zbiegu ulic Legionowej i Akademickiej unoszą nad sobą jakąś rozbudzającą naszą wyobraźnię aurę i klimat, że przypisany jest temu miejscu właśnie ów duch, którego należałoby bezwzględnie wskrzesić, materializując coś w tej przestrzeni i przywołując do życia coś, co w tym miejscu przecież istniało.

Z Krzysztofem zamierzamy razem dalej rozpropagowywać tę ideę, aż stanie się ona nie tylko pokątnie nasza, lecz także wspólna dla wszystkich, którzy troszczą się o wizerunek naszego miasta. Mamy kolejne pomysły. Dyskutuję na ten temat z Adamem Tureckim, kolejnym architektem – następnym moim przyjacielem, a w życiu prywatnym szwagrem Krzysztofa Kuleszy. Adam ma świetne w tym względzie, zgoła reżyserskie, pomysły. Nadal prowadzimy w tej materii żywe rozmowy.

W moim przekonaniu tożsamość mojego miasta i regionu należałoby budować na dwóch podstawowych i niezaprzeczalnych filarach: tradycji magnacko-szlacheckiej i wielokulturowości. Pierwszy z nich nawiązuje w pewnych aspektach do koncepcji gospodarczego i kulturalnego rozwoju naszego

regionu, przeprowadzanego przez samego Branickiego. A miał w tym względzie nasz hetman precyzyjną wizję, która dziś zdaje się niedostatecznie rozpropagowana i upowszechniona. Drugi natomiast ma związek ze współistnieniem kultur, o którym „najrzędniejszy w Polsce magnat” bez wątpienia myślał i świadomość tę z pożytkiem wykorzystywał. Pojęcie to obecnie wydaje się bez zbytniego pogłębienia nadużywane i często puste w swoim brzmieniu, bo nieoparte konkretnymi działaniami. Politykę wielokulturowości Klemens Branicki prowadził świadomie, zarówno w sensie gospodarczym, jak też kulturowym. Są na to rozliczne dowody, ale nie będę ich przytaczał. Skupię się na fenomenie teatru. Branicki musiał mieć świadomość, że zapraszając do swego Teatru Dworskiego artystów z całej Polski i z całej Europy – aktorów, śpiewaków, tancerzy, muzyków, komedianów, marionetkarzy, malarzy – otwiera tym samym Białystok na Polskę i na Europę. Wiedział, że przyjmując i goszcząc artystów, a także znamienitych gości i widzów w swoim teatrze – często zmierzających z Zachodu na Wschód i ze Wschodu na Zachód – nie tylko przez wspólne biesiady, ale też poprzez sztukę i teatr, otwiera Białystok na obie te strony świata. Przy okazji sam się dobrze bawi, co czasem bywa też najważniejsze.

Niniejsza publikacja w „Próbach” to moja kolejna próba, którą dopiszę do litanii prób i starań o rekonstrukcję Teatru Dworskiego w Białymstoku. Pomocnych mi w tym względzie proszę o sugestie albo o stonowane wyrazy współczucia na wszlach@wp.pl. Ankietę wsparcia idei proszę wypełniać na stronie Teatr Dworski Branickich na Facebooku lub przesłać na podany wyżej adres email, wpisując tekst: „Wspieram ideę rekonstrukcji Teatru Dworskiego Branickich” – imię i nazwisko.

Teatr Dworski Branickich zapewne kiedyś powstanie. To moje marzenie.

WOJCIECH SZELACHOWSKI – reżyser, aktor, autor scenariuszy inscenizacji, wierszy i tekstów piosenek dla teatru lalek i teatru literacko-muzycznego. W latach 1992–2003 był dyrektorem artystycznym Białostockiego Teatru Lalek (BTL) za dyrekcji Wojciecha Kобрzyńskiego. Absolwent białostockiego Wydziału Teatru Lalkowego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (1979/80 – 1985/1986), na scenie BTL zadebiutował w 1984 roku przedstawieniem *Pan Fajnacki*. Wyreżyserował ponad 70 sztuk teatralnych, z czego blisko połowę w Białostockim Teatrze Lalek.

Henryk Izydor Rogacki

PROGRAM DO SPEKTAKLU *PARADY* W BIAŁOSTOCKIM TEATRZE LALEK

Dobiegał właśnie kresu żywot Augusta III Sasa, kiedy księdzu Markowi Jandołowiczowi – przyszłemu prorokowi i kaznodziei konfederacji barskiej, pogrążonemu w nocnych modłach i płaczącemu nad niedolami ojczyzny – objawił się Anioł Polski. Ów mocarz niebieski skarżył się pobożnemu karmelicie, że obszedł był wszystkich wielkich panów polskich, namawiając ich bezskutecznie, by sięgnęli po koronę, brali rząd, ratowali kraj. Wszyscy odmówili, zasłaniając się względami domatorstwa, dziwactwa, a nawet lenistwa i prywaty. Zachowali się tak i Radziwiłł, i Sapieha, i Mniszech, i Sanguszek. Jan Klemens Branicki zaś – hetman wielki koronny i kasztelan krakowski – w te wyraził się słowa: „Tego to, Panie Boże jedyny, niech no się obmuruję w Białymstoku, to o ojczyźnie pomyślę”. Tak przynajmniej świadczy Henryk Rzewuski w *Pamiętkach Soplicy*.

Faktycznie, Branicki nie od razu przełożył chwałę Białegostoku ponad splendory korony polskiej. Chciał być monarchą, ale przegrał wyścig do tronu ze Stanisławem Augustem i zwaśniony z Poniatowskim musiał nawet uchodzić na Węgry. Obiecywał stamtąd za pośrednictwem żony (królewskiej siostry), że jeśli otrzyma pozwolenie na powrót do kraju, to „prosto do Białegostoku pojedzie i tam spokojnie wszystek czas będzie”. Rzeczywiście, miał dokąd wracać.

Tak się też stało. „Gdy Ciołek zajął miejsce na warszawskim zamku – pisał Stanisław Wasylewski – Branicki wstąpił na tron w Białymstoku. Wkrótce o „polskim Wersalu” głośno zaczęło być w Europie, Białystok leży bowiem na traktcie europejskim. Ktokolwiek z Zachodu jechał do Petersburga, musiał zawadzić o rezydencję Branickich, która stała się z czasem hotelem głów koronowanych. Przepychem wśród ogrodów zachwycał się car Paweł,

oranżerie i pomarańczarnie zasłużyły na pochwałę Ludwika XVIII. Pałac Branickich, „doskonała miniatura wielkiego dworu”, był ósmym cudem świata:

(...) Dwa teatry, jeden francuski, włoski drugi, grały na dworze na przemian w budynku, mogącym pomieścić czterysta osób; bluszcze wiły się wśród posągów marmurowych wystawionych ku czci encyklopedystów francuskich (...).

Cudzoziemskie zawodowe zespoły operowo-baletowe zaczęły występować w Białymstoku w przybliżeniu od roku 1749, a kiedy nie stawało przybyśców na dworskiej scenie, grywali, śpiewali i tańczyli przyjaciele, sąsiedzi, domownicy, słudzy oraz poddani państwa Branickich. Początkowo przedstawienia odbywały się w jednej z sal pałacowych. Później, najpierw na wesele Jana Klemensa Branickiego z Izabelą z Poniatowskich, zbudowano całkiem osobiwą komedialnię. Wzniesiony z pruskiego muru dwupiętrowy budynek kryty dachówką stanął frontem do ogrodu w pobliżu wejścia do zwierzyńca z danielami. Wyzbyty nadmiernych ozdób, rzeźb i złocień budynek wyglądał skromnie i niemal surowo. Tylko jego fasadę zdobiły „różne architektury malowane” oraz herby gospodarstwa: Ciołek, Poniatowskich i pradawny, pyszny Gryf Branickich. Na salę widowńnią schodziło się po schodach z wykładanej marmurem sieni. Sufit widowni pokrywało płótno pomalowane na niebiesko. Pośrodku sufitu dawał się widzieć „wieńiec w kwiaty z pięciu osóbkami malowany”. W pobliżu sceny umieszczono znów herby właścicieli, a nad nią „trzy figurki”. Wszystkich łóż było razem dwadzieścia siedem, a ław parterowych – dwanaście.

Nieogrzewaną, bo pozbawioną pieców widowńnię oświetlała ponad setka lamp olejowych, w miejscu dla orkiestry płonęły świece umieszczone w osiemnastu lichtarzach. Ponad wszelką wątpliwość zjawiskiem była w tym wnętrzu, ozdobiona dewizą *Ridendo castigat mores*, malowana kurtyna pędzla Szkota Sylwestra de Mirys. Zdołał ją jeszcze zobaczyć w 1808 roku w zrujnowanym już teatrze sam Wojciech Bogusławski. Zobaczyć i uwiecznić. W *Dziejach teatru narodowego* pisał:

Nie mogę tu nie wspomnieć o nader pięknym zabytku malarskiej sztuki, który w tym opuszczonym naówczas teatrze, cudem prawie od zabierających z niego wszelkie inne dekoracje, ocalonym został. Pierwsza zasłona jest pamiątką doskonałości pędzla Mirysa, ozdobionego złotym medalem Paryskiej Akademii malarza, który na dworze ś.p. hetmana Branickiego przebywając, różne w domu jego zostawił dzieła. Jest ona cała (czego w żadnym teatrze nie

widziano) olejno malowana; przez co aż dotąd bardzo mało uszkodzoną została. Wystawia w różnych grupach bogów, półbogów, muzy, nimfy, satyry i inne mitologiczne osoby, które przez doskonałe w różnych odległościach zachowanie proporcji, wszystkie razem przedziwny okazują widok i każda oddzielnie grupa mogłaby osobno piękny wystawić obraz. Jest to pamiątka sprzyjania naukom i wspaniałości, z jaką żyli dawni panowie nasi, którzy mieli za rozkosz wszelkim artystom w domach swoich ofiarować przytułek!

Głębia sceny białostockiego teatru kryła urządzenia maszynierii jako to koło drewniane do odmieniania dekoracji, wagę ołowianą do podnoszenia zasłon, nie licząc już istnej ćmy lamp: „drabiniowych”, okrągłych i „podługowatych”.

Pod teatrem znajdowała się izba dla cieśli i druga „do lamp nalewania”. Na górze mieściły się malarnia i garderoba – ubieralnia wyposażona w komin z okapem, zwierciadło, dwa stoły i dwie ławki. W garderobie tej przechowywano „teatrum od marionetków z dekoracjami i korynthy”, uprzyjemniające najpewniej kameralne, rodzinne wieczory. Istniejący w Białymstoku personel lalek teatralnych liczył szesnaście figur męskich i sześć kobiecych.

Za teatrem Branickich stał budynek „wielki”, mieszczący magazyn dekoracji i kostiumów. Na wyposażeniu białostockiej sceny było piętnaście kompletów dekoracji pozwalających obsłużyć cały typowo osiemnastowieczny repertuar. Kostiumów, stanowiących największą atrakcję wizualną spektakli, było kilkaset – w tym jedwabne, szamerowane srebrem i złotem, zdobione wszystkimi kolorami strusich piór. Interesowano się w Białymstoku i komedią *dell'arte*, dysponując zbiorem tradycyjnych ubiorów i masek komedii włoskiej. Stanisław Dąbrowski notuje, że w zasobach hetmańskiego teatru znajdowały się nawet liczne kostiumy do „pantomim marionetek”.

Plastyką teatralną w Białymstoku zajmował się, oprócz de Mirysa, Czech Antoni Herliczka, a okazjonalnie działali tutaj artyści warszawscy Vincenze Brenna, Jan Bogumił Plersch oraz Francuz Józef Duval.

Kresem świetności białostockiego teatru dworskiego, którego biblioteka egzemplarzy – operowych, baletowych i różnych – liczyła sto osiemdziesiąt dwie pozycje, stał się śmierć Jana Klemensa Branickiego w 1771 roku. Życie towarzyskie i artystyczne w rezydencji początkowo całkiem zamiera, potem toczy się incydentalnie, nigdy jednak nie osiągając dawniejszego blasku. Artyści idą w rozsypkę, a teatr niszczeje. Prawie do szczytu.

Wojciech Bogusławski przybył do Białegostoku w 1808 roku ujrzał:

Wszystkie utrzymujące łoże i galerie drewniane pilastry, zupełnie pod spodem zbutwiałe, wszystkie podłogi zgniłe, maszyny zrujnowane, dekoracje do innych teatrów rozebrane, a garderoby na szkołę żaków zamienione (...).

Białystok, leżący po trzecim rozbiórce w granicach zaboru pruskiego, znalazł się w 1807 w granicach Cesarstwa Rosyjskiego. Po śmierci Izabeli Branickiej car Aleksander I umieścił w pałacu Instytut dla panien szlacheckiego pochodzenia, a w teatrze szkołę dla małych dzieci. Autor *Krakowiaków i Górali* nie byłby jednak sobą, gdyby zrujnowanego teatru, i to w ciągu dziesięciu dni, nie doprowadził do stanu używalności. Bogusławski sprawił dziesięć nowych dekoracji, liczne przystawki, ponaprawiał maszyny i w odrestaurowanym gmachu dał siedemnaście przedstawień operowych i komediowych.

Widowiska „sprawiwszy powszechne zadowolenie, nie tylko opłaciły wydatki podróży, ale nawet znaczne przyniosły korzyści”. Największe uznanie zyskał Henryk VI na łowach. Zespół Bogusławskiego, eksterdinaryjnie wezwany z Warszawy, występował w Białymstoku z okazji fety otwarcia nowej guberni. Oczywiście guberni rosyjskiej. Stąd prace nad renowacją teatru przebiegały „przy dozorze policji”.

Po wyjeździe Bogusławskiego odnowiony teatr służył jeszcze kilkakrotnie zespołom, aż wreszcie w latach czterdziestych XIX wieku, został rozebrany. Od roku 1854 usiłowała go zastąpić nędznie zbudowana, drewniana buda teatru letniego. Na spory czas przed likwidacją budynku teatru Branickich zniknęła zeń kurtyna de Mirysa. Pocięta na cztery części sprzedana została ponoć aż do Anglii.

Białostocki nadworny teatr Branickich – fenomen kultury ludycznej, teatr nie całkiem elitarny, ale na pewno nie ogólnodostępny, teatr na pół amatorski, na pół zawodowy – stanowi, obok innych teatrów magnackich, ważne ogniwo rozwoju sceny polskiej w kierunku jej upublicznienia i pełnej profesjonalizacji. Białostocka inicjatywa teatralna była nieomal prekursorska. Branickich wyprzedzili ze swymi teatrami tylko Teodor Lubomirski w Krakowie i Radziwiłłowie w Nieświeżu. Wszyscy inni zostali wyprzedzeni przez teatr Branickich w Białymstoku. Byli to: Rzewuski w Podhorcach, Radziwiłłowie w Żółkwi, Ołyce i Słucku, Ogiński w Słonimiu, Sapieha w Różanej, Lubomirska w Łańcucie, Krasicki w Heilsbergu, Czartoryscy w Puławach. Najwytrwalsze teatry dworskie wpisane organicznie w dialektykę polskiego oświecenia, kończą swą egzystencję z początkiem XIX stulecia. W niektórych teatrach prywatnych dokonywały się rzeczy istotne z punktu widzenia lite-

ratury narodowej. Tej, bez której istnieć nie może teatr narodowy: teatr stały, zawodowy, publiczny, grający po polsku arcydzieła literatury narodowej. Bywało, iż te arcydzieła pojawiały się w sposób i w formie zdumiewającej.

W 1792 roku, w istniejącym po dziś dzień teatrze w parku łańcuckim (w posiadłości Elżbiety z Czartoryskich Lubomirskiej), zagrano po francusku *Parady* Jana Potockiego. Rzec odegrali amatorzy, towarzystwo wykwiłtne, choć wycieńczone nudą, którego to towarzystwa jedyną troską był przebieg niedzielnego festynu. Odegrali utwory zięcia właścicielki Łańcuta – podróżnika, opisywacza peregrynacji, historyka, literata, mędrca i filozofa, późniejszego autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie*.

Kiedy w Łańcucie grano *Parady*, białostocki teatr Branickich należał do wspomnień. Wolno jednak zastanowić się nad tym, jak też zagrano by *Parady* w Białymstoku, gdyby teatr tutejszy był i żył lub gdyby napisano je wcześniej i nie dla Łańcuta. Przyjmując jedno z tych założeń, można się z powodzeniem opowiedzieć za mniemaniem, iż pośród znawców i miłośników *dell'arte* zagrano by je z entuzjazmem i że być może wystawiono by je, jeśli nie z pomocą „teatrum od marionetek”, to z udziałem „osóbek ruszanych”.

W tej sytuacji na próbę przypomnienia, że istniał w Białymstoku teatr dworski, która to próba równocześnie przypomina, że istniały w teatrze dworskim jako takim arcydzieła literatury dramatycznej, czekać należy z niecierpliwą nadzieją. W końcu dowodzenie, że cudowny byłby dawny teatr, gdyby był, stanowiło jedno z najpoważniejszych zatrudnień wielkiego Leona Schillera.

HENRYK IZYDOR ROGACKI, prof., teatrolog, historyk teatru, krytyk, nauczyciel akademicki, wieloletni kustosz Muzeum Teatralnego w Teatrze Wielkim w Warszawie. Profesor Akademii Teatralnej im. Al. Zelwerowicza, w kadencji 2008-2012 prorektor tej uczelni. Autor książek: „Żywot Przybyszewskiego”, „Leon Schiller. Człowiek i teatr”, „Mgła i zwierciadło”, licznych rozpraw i artykułów oraz tomu esejów „Sceny z życia sceny”



J.A. Kisielewski, rys. S. Wyspiański



A. Nowaczyński, fot. polona.pl

Wojciech Kordyzon

EPICKIE PRÓBY DRAMATU. KISIELEWSKI I NOWACZYŃSKI

W prezentowanym szkicu pragnę zająć się zagadnieniem wprowadzania partii epickich do tekstu dramatycznego u dwóch dramaturgów tworzących na przełomie XIX i XX wieku. Pierwszy z nich to Jan August Kisielewski, a analizie poddana zostanie pierwsza część jego dylogii *W sieci*, uchodzącej za jedną z najważniejszych realizacji modernistycznego dramatu w Polsce. Drugim obiektem analizy będzie *Wielki Fryderyk* Adolfa Nowaczyńskiego, choć do udowodnienia pewnych zjawisk konieczne jest przywołanie wcześniejszych utworów jednoaktowych. Nowaczyński także odrobił lekcję modernizmu, ale widzi się go nieraz jako twórcę bardziej konserwatywnego i zaangażowanego w dyskurs nie tylko artystyczny. Zestawienie tych dwóch fenomenów pisarskich może okazać się pożyteczne – to dwie różne osobowości twórcze, które są jednak naznaczone zmianami dokonującymi się w ówczesnym teatrze. Podstawowe dla tego wywodu jest zagadnienie dwójakiego rozumienia utworu dramatycznego i możliwej roli, jaką ma tu do odegrania epika. W pierwszej części tego artykułu obiektem rozważań będzie związek omawianych dramatów z naturalizmem. W kolejnej zajmę się problemem autotematyzmu i ujawniania epickiego podmiotu w tekście dramatycznym. Dwie ostatnie zaś poświęcone są zagadnieniu dwóch modeli odbioru w *Wielkim Fryderyku* i *W sieci*, rozumianych jako lektura tekstu i inscenizacja teatralna.

W swoim odczycie *O „Japończykach” w teatrze* Jan August Kisielewski mimochodem zapowiada niepowstałe nigdy studia: *Teatr jako sztuka* oraz *Walkę teatru z dramatem*¹. Czego miały one dotyczyć, możemy tylko przy-

¹ J. Kisielewski, *O „Japończykach” w teatrze*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, red. I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 294.

puszczać. Znaczące są jednak tytuły: młodopolski dramaturg – gdyby odczytywać intencje ukryte w tytułowych hasłach – chciał napisać rozprawę o teatrze zyskującym status sztuki autonomicznej. Co moglibyśmy tam znaleźć? Być może padałyby słowa podobne do tych, które znajdujemy u innych teoretyków, lecz wśród lichych tytułowych tropów co najmniej jeden zwraca jeszcze uwagę i domaga się rozpatrzenia, a jest to kontekst tej – jednej z wielu – teatralnej deklaracji niepodległości. Drugie z zapowiadanych studiów głosi walkę, starcie czy konflikt pomiędzy tym, co teatralne, a tym, co dramatyczne. W takiej przestrzeni miała więc rodzić się autonomia sztuki teatralnej: w opozycji teatru do tekstualnego rodzaju literackiego.

Dramat jako tekst literacki przypisany jest doświadczeniu lektury. Dramat na teatralnych deskach to doświadczenie innego rodzaju, angażuje kolejne zmysły. Piszący o Ibsenie William Worthen powiada, że „kiedy uparcie traktujemy tekst sztuki jako reprezentację dramatu, a nie źródło inspiracji dla gry scenicznej, tracimy z oczu kwestię jego sprawczości”². Głównym nośnikiem sprawczości w dramacie – rzecz bezdyskusyjna – są didaskalia, których status najwyraźniej oddaje ambiwalentny charakter tekstu dramatycznego, bo znikają podczas wystawiania sztuki. Służą ucieleśnieniu w spektaklu zapisanych w nich gestów, ruchów i spojrzeń aktorów oraz charakteru scenografii. Podczas lektury tekstu dramatycznego ich sprawcza moc jest zredukowana do oddziaływania na wyobraźnię czytelnika: to didaskalia każą odpowiednio rekonstruować abstrakcyjną sytuację sceniczną. W tej deskryptywności, jak można przypuszczać, tkwi ich epicki potencjał.

Strukturalistycznie rzecz ujmując, w didaskaliach właśnie dostrzeżemy władczą instancję dzieła dramatycznego, która rozdaje role i ustawia postaci na scenie. Instancja ta jest jednak najczęściej przezroczysta. Kiedy ta się ona ujawni, mamy do czynienia z wyłomem mimetyzmu. Na tym opiera się przykładowo idea teatru epickiego. Epickość może być tutaj rozumiana jako obecność w spektaklu elementów spoza świata przedstawionego utworu dramatycznego. Tym samym ujawnia się wielopoziomowość instancji nadawczych dramatu. Choć parafrazowana strukturalistyczna definicja³ odnosi się przede wszystkim do dzieła Brechta, historycznie późniejszego niż te omawiane w niniejszej pracy, interesująca jest przede wszystkim prawidłowość, która ma być jednym z obiektów tej analizy: epickie partie w tekście dramatycznym są czynnikiem sprzyjającym deziluzji, niwelującym

² W. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 236.

³ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2010, s. 571.

mimetyczność dzieła dramatycznego. Dylemat sceniczności i niesceniczności tkwiącej w dramacie podejmowany był już w stanie badań jako problem ogólny⁴. Jaką jednak rolę mają do odegrania epickie partie, kiedy nie są elementem dzieła oglądanego na scenie, a skrywa je jedynie tekst poboczny, dostępny wyłącznie w lekturze?

Naturalistyczna genealogia

Chronologicznie dramaty Kisielewskiego i Nowaczyńskiego znajdują się gdzieś w połowie drogi między Brechtem a naturalistyczną teorią dramatu Zoli. Nie znajdujemy jednak Francuza w prześmiewczym nieco wyliczeniu kręgu ówczesnych inspiracji u jednego z bohaterów Karykatur Kisielewskiego: „...Ibsen, Gladstone, Munch, Kowalewska, Maeterlinck, Nietzsche, Björnson, Tołstoj, Boecklin, Dostojewski, Bebel, posłowie diabolicy, redaktorzy, mistycy, piąta kuria [...]”⁵. Nie powinno jednak dziwić naturalne pierwszeństwo Henryka Ibsena w tej wyliczance, jak przekonuje bowiem Gabriela Matuszek, to norweskiego pisarza należy uznać za zwycięskiego szermierza naturalizmu w dramacie europejskim ostatnich dekad dziewiętnastego wieku⁶. Badaczka punktuje, czym zasadniczo różnią się te dwa ujęcia naturalizmu:

Zola chciał kopiować „fragment rzeczywistości oglądanej przez okno” (choć w praktyce [...] niezbyt mu się to udało), Ibsen nadawać znamiona autentyczności przedstawianemu światu poprzez rozmaite zabiegi modelujące, których zadaniem będzie stworzenie iluzji prawdziwego życia. Do takich zabiegów należało rozpoczynanie sztuki *in media res*, od pozornie błażej rozmowy, charakteryzowanie środowiska i postaci, przez szereg na pozór nieumyślnych scen. [...] Zola skupił się na powierzchniowej, werystycznie ujmowanej warstwie zjawisk, Ibsen będzie drążył w głąb, zdzierał warstwy wierzchnie, by rozpoznać wszystkie mechanizmy wyznaczające zachowania człowieka⁷.

Istotnie, gdy odniesiemy te słowa do dzieł omawianych dramaturgów, wspomniane przez badaczkę formalny zabieg rozpoczynania dramatu od pozornie błażych rozmów może zostać wskazany zarówno u Nowaczyńskiego:

⁴ M. Sugiera, „Sceniczność” i „niesceniczność” jako problem młodopolskiego dramatu, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995. O Kisielewskim i Nowaczyńskim szczeg. s. 570–572.

⁵ J. Kisielewski, *Karykatury*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1969, s. 298.

⁶ G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2008, s. 52 i nast.

⁷ Tamże, s. 55–56. Wszystkie podkreślenia w cytatach – W.K.

BISKUP (*postrzegając Mowińskiego*): Brakło nam tu Mowińskiu lawendowej wody.

MOWIŃSKI (*szorstko*): Jutro się kupi w Berlinie.

Stawia tacę na stoliku środkowym.

BISKUP (*umizgalsko*): I ryżowej mączki brakło także... Tak...⁸

jak i u Kisielewskiego – po występie Misi słyszymy oklaski i protesty:

JÓZIO: To było śliczne.

WICIA: Takie smutne, że aż się płakać chce. Naprawdę.

Jerzemu wyrywa się westchnienie.

MISIA (*spojrzała nań piorunująco*): Ja wcale nie śpiewam dla czyichś tam braw.

JERZY (*stanął u przodu sceny, szarpie bródkę*): Ależ, panno Michalino! Ja nie miałem, ja nie żywiłem najmniejszego zamiaru, ani chęci...

JULIA: Będziecie wy cicho! Nie przerywajcie mi seansu – siadać!⁹

Możliwe jest więc potraktowanie dramatów Kisielewskiego jako opartych na horacjańskiej w swoim rodowodzie zasadzie *in media res*, którą wśród istotnych cech Ibsenowskich dramatów naturalistycznych wymienia Matuśzek, nazywając je „wielkim epilogiem zdarzeń, które rozegrały się jeszcze przed podniesieniem kurtyny”. W dramacie *W sieci* jednym z punktów zapalnych jest akt Ewy i Adama namalowany przez Julkę przed wydarzeniami ukazanymi w utworze i wywołujący matczyne oburzenie.

Moc retrospektywy jest osłabiana z pewnością przez to, że kluczowe wydarzenia dramatu – czyli swoista próba, na którą Jerzy wystawia szaloną Julkę – są właściwym w tekście rozwiązaniem akcji, dalece istotniejszym niż rola przywoływanych wydarzeń z przeszłości. Nie idzie jednak o dowód inspiracji Ibsenem, lecz o świadomość popularnych wówczas rozwiązań, które Kisielewski na swoje potrzeby stosuje.

Waga retrospektywy jest zapewne większa w *Wielkim Fryderyku* Nowaczyńskiego. Oczywistym tłem, będącym motorem zdarzeń przedstawionych w dramacie, są wydarzenia polityczne około przedostatniej dekady osiemnastego wieku. W dramacie jednak, którego materia jest wielkość Fryderyka, króla pruskiego, właściwie całość wydarzeń jest zupełnie błaha: mowa między innymi o miłostkach żołnierzy jego armii, produkcji dywanów, personalnej raczej niechęci do Gdańska i pisywanych przez władcę kupletach,

⁸ A. Nowaczyński, *Wielki Fryderyk*, oprac. A. Hutnikiewicz, Wrocław 1982, s. 11.

⁹ J. Kisielewski, *W sieci*, w: tegoż, *Dramaty*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1969, s. 8.

które owocują dyplomatycznym nieporozumieniem i obrazą rosyjskiej carycy. Raz tylko – w charakterze retrospektywy – rolę odegrają wydarzenia na miarę historyczną. Walczący na słowa z „papą” Zietenem Fryderyk spierać się będzie o swoje zamiary i rolę w zwycięskiej śląskiej kampanii.

Na pewno nienaturalistyczny jest u Nowaczyńskiego przedmiot jego dzieła, zagłębia się bowiem w dość odległą od współczesnego mu odbiorcy historię. Fakt ten można by zapewne zrelatywizować żywotnością tych pozornie odległych wydarzeń w polskim dyskursie publicznym: przeddzień ostatecznych rozbiorów kraju bezustannie był punktem odniesienia dla większości artystów. Nawet jeśli część modernistów odrzuca uprawianie takiej zaangażowanej sztuki, to (znaczenie racjonalistycznej i neopozytywistycznej orientacji dramaturga¹⁰, a tym samym dystansującej od haseł sztuki dla siebie samej, trafnie podkreśla Lesław Eustachiewicz) Nowaczyński próbuje postawić diagnozę nie tylko historyczną. Naturalistyczny jest na pewno pietyzm w rekonstrukcji historycznych postaci. Autor wspomina swoje dogłębne studia poprzedzające napisanie utworu¹¹, zwraca uwagę jego dążenie do przekonującej (choć i niepozbawionej zacięcia komicznego) archaizacji języka, a przede wszystkim podjęta przezeń próba całościowego odtworzenia indywidualnych rysów przywoływanych postaci. Trywialne dyskusje bohaterów *Wielkiego Fryderyka* przybliżają – zinterpretowany przez Nowaczyńskiego – sposób myślenia i zachowania portretowanych osób. Historia może tu być maską służącą ukazaniu paralel między odległą historią a bieżącymi społeczno-politycznymi wyzwaniami. Podobnie jak jego jednoaktówki¹², *Wielki Fryderyk* pozbawiony jest raczej akcji dramatycznej: portretuje się tam werystycznie „wycinek z życia”.

Ibsen i Zola mieli być fundatorami pewnej szerszej formacji teatralnej, której echa miały zostać w powyższym wywodzie nakreślone w dramatach Nowaczyńskiego i Kisielewskiego. Ich deklarowane źródła inspiracji były zresztą odmienne: znana jest fascynacja autora *W sieci* teatrem japońskim i Wagnerem, twórcę *Wielkiego Fryderyka* określa się zaś jako wielbiciela Augusta Strindberga¹³. Szwed zaś tworzyć chciał w opozycji do Ibsena, powołując się na Zolę¹⁴. Kisielewski i Nowaczyński dobrze znają naturalistyczną tradycję dramatu i to ona staje się przestrzenią dla ich dzieł. Interesujące

¹⁰ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1982, s. 366.

¹¹ Tamże, s. 3–5.

¹² G. Matuszek, dz. cyt., s. 310–311.

¹³ Tamże, s. 310.

¹⁴ Tamże, s. 90–91.

więc, jaka jest nadbudowa zastanego przez nich stanu rzeczy – po co i jak przetwarzają popularne zabiegi naturalistyczne¹⁵.

„Zresztą mniejsza o słońce”¹⁶. Dramaturg nad swoim dramatem

Wedle strukturalistycznej definicji epiki rodzaj ten charakteryzuje fabularność, narracyjność wypowiedzi i zewnętrzny wobec świata przedstawionego podmiot utworu¹⁷. Dramat zaś jest zasadniczo przeznaczony do realizacji scenicznej i choć cechuje go fabularność, dominuje w nim dialog¹⁸. W didaskaliach utworów Nowaczyńskiego i Kisielewskiego, co odróżnia ich od praktyków naturalizmu, występuje epicki narrator, który opisuje przestrzeń sceniczną z drobiazgową dokładnością¹⁹. W tym wypadku, kiedy opis świata przefiltrowany zostaje przez epickiego narratora, otrzymuje się deskrypcję zależną od sposobu widzenia instancji nadawczej. W rezultacie w jej obiektywizm – wymagany przez naturalistyczną poetykę – można co najmniej powątpiewać.

W dramacie *W sieci* pierwsza partia didaskaliów jest znacząco rozbudowana i prowadzona przez epickiego narratora. Rozpoczyna się pozornie obiektywnym opisem pomieszczenia, niepozbawionym gawędziarskich uwag: „I [jest] jeszcze fortepian – rozumie się samo przez się”²⁰. Ustalenie czasu akcji i okoliczności jej towarzyszących odbywa się z charakterystyczną dla naturalistów precyzją:

A było to w piątek dnia 8 lutego, roku 1898. Popołudniowe słońce złocistą falą zalewało pokrowce i cerowane firanki – igrało... nie, całowało... nie, nie całowało, tylko muskało. I to nie. Zresztą mniejsza o słońce.

Wystarczy powiedzieć po prostu: był to jeden z tych mroźnych a słonecznych jasnych dni zimowych, kiedy to śnieg pod nogami... Nie, nie, nie. Znamy już tę bajeczkę²¹.

¹⁵ Choć mimo to bywają zaliczani w różnym stopniu do pisarzy reprezentujących naturalizm w dramacie polskim. Chodzi przede wszystkim o cytowaną monografię G. Matuszek, dz. cyt. L. Eustachiewicz przeciwnie – nie wymienia Nowaczyńskiego i Kisielewskiego wśród naturalistów. Por. tegoż, *Dramaturgia Młodej Polski*.

¹⁶ J. Kisielewski, *W sieci*, s. 5.

¹⁷ *Słownik...*, s. 134.

¹⁸ Tamże, s. 104.

¹⁹ G. Matuszek, dz. cyt., s. 311.

²⁰ J. Kisielewski, *W sieci*, dz. cyt., s. 5.

²¹ Tamże.

Przytoczony fragment ukazuje proces stopniowego ujawniania się narratora w snutej przezeń historii. Po dokładnym ustaleniu czasu narrator usiłuje uderzyć w ton powieściowego opisu. Badacze słusznie zwracają uwagę na autotematyczny potencjał tej partii²²: osoba mówiąca odkrywa przed czytelnikiem proces kształtowania się decyzji twórczych – doboru fraz, epitetów i rozdawania ról w świecie przedstawionym. Dopiero potem wprowadza się postaci. Nie wszystkie będą obecne w pierwszej scenie; stopniowo przybliża się ich charaktery, historie i cechy charakterystyczne. Często są to informacje nieistotne z punktu widzenia fabuły: dowie się więc czytelnik, że pani Chomińska jest sekretarką Towarzystwa Św. Wincentego á Paulo, Katarzyna pracuje u Chomińskich lat czterdzieści. Są tu nadto wskazówki istotne inscenizacyjnie: Wicia na przykład mówi przez nos, a Emilia świszcząco.

Jako ostatni wprowadzani są do dramatu Julia, Jerzy i Bronik, którzy niepokojnie krążą po pokoju. Można odnieść wrażenie, że to decyzją narratorską postaci pущzone są w ruch. Wreszcie czytamy: „Stłumione akordy introdukcji: to pewnie panna Wicia gra”²³. W znamienne epicki sposób narrator sugeruje tymi słowy obserwację rzeczywistości, która działa niezależnie od jego woli – choć manifestował wcześniej rolę swoich decyzji w prowadzeniu narracji. Ale to od narratorskiej decyzji zależy również, który „wycinek rzeczywistości” zostanie w utworze ukazany.

Powiada wreszcie: „Podnieść zasłonę! Niech się rozpocznie taniec sceniczny!”²⁴. Od jego arbitralnej decyzji, na którą wpływa ruch obecnych już postaci, zależy to, co otrzyma na scenie widz, który zasadniczo pozbawiony będzie tego odnarratorskiego komentarza, nie będzie miał możliwości wnikać w podane przez narratora szczegóły ich życia, które nie mają funkcji napędzania fabuły, ale dają wgląd w osobowości w fabule uczestniczące.

Pojawiające się w toku akcji didaskalia są jeszcze dla narratora kilkakrotnie przestrzenią do manifestacji jego obecności. Na szczególną uwagę zasługują partie didaskaliów, w których narrator przenika umysły swoich postaci:

JULIA: Rozumie się samo przez się! Podobna insynuacja!

Siada, głowę wspiera na dłoni. Dlaczego on tak matce odpowiedział! Dlaczego tak, a nie inaczej. Jak odpowiedzieć miał, tego ona nie wie; ale... mówić z oburzeniem: insynuacja... Gdyby inaczej odpowiedział... o, gdyby! Teraz już wszystko, już wszystko skończone.

²² Zob. np. K. Ruta-Rutkowska, *Polska tradycja metadramatu*, Warszawa 2012, s. 120–121.

²³ J. Kisielewski, *W sieci*, dz. cyt., s. 7.

²⁴ Tamże.

Ja wam się najzupełniej nie dziwię.
*Rzekła bardzo cicho*²⁵.

Zabieg to szczególnie epicki. Stosowanie mowy pozornie zależnej w dramacie przeznaczonym jedynie do wystawienia kłóci się z ideą sceniczności. Wypowiedzi narratora i myśli bohaterów krzyżują się. Co jednak znamienne – są to właśnie myśli bohaterów, a nie ich wypowiedzi. By dalej stwarzać pozory „wycinka rzeczywistości”, bohaterowie muszą oddawać swoje myśli epickiemu narratorowi, który jest instancją panującą nad całokształtem utworu. Panującą do tego stopnia, że arbitralnie ucina wydarzenia sceniczne i powiada: „Koniec Sieci”²⁶. Trudno nie zadać sobie pytania, czy ten gest oznacza jedynie zakończenie utworu o tym tytule czy ma też jakąś wartość naddaną. Być może kryje się tu także sugestia rozplątania strukturalnej sieci utworu: narrator wypuszcza poddane mu sceniczne charaktery i pozostawia samym sobie.

Matuszek nazywa dramat Kisielewskiego „polifonicznym” i podkreśla wielogłosowość, którą wprowadza epicki narrator²⁷. Można jednak ten układ odwrócić. Interpretacja badaczki, choć słusznie punktuje parodystyczne zacięcie Kisielewskiego wobec współczesnych mu literackich mód, nie uwzględnia ambiwalencji rodzaju dramatycznego, zawieszonego między literaturą a dramatem. Narrator u Kisielewskiego nakazuje swoim bohaterom odpowiednie gesty, ton głosu, mimikę, ale i przechowuje ich myśli: w tym sensie jest „strażnikiem” sceniczności i zbiera epickie odpryski, które giną w inscenizacji.

U Nowaczyńskiego badacze zwracają w kontekście specyfiki tekstu pobocznego szczególną uwagę na jednoaktówki²⁸. Każda z nich poprzedzona jest obszernym wstępem, który Matuszek określa bardziej „powieściową uwerturą niż zapisem autorskich dyspozycji dla teatru”²⁹. Ich odrębność w stosunku do tekstu może zresztą zostać odczytana w pierwodruku, który ukazał się za życia autora³⁰. Partie wprowadzające do jednoaktowych dramatów są zapisywane normalnym drukiem, a didaskalia konsekwentnie kursywą. Postaci w partiach wprowadzających (opisujących scenerię przed

²⁵ Tamże, s. 60.

²⁶ Tamże, s. 157.

²⁷ G. Matuszek, dz. cyt., s. 358.

²⁸ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Didaskalia w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 7–9.

²⁹ G. Matuszek, dz. cyt., s. 311.

³⁰ A. Nowaczyński, *Siedem dramatów jednoaktowych*, Lwów [1903].

zawiązaniem fabuły) są najczęściej jeszcze nieobecne lub nie wykonują znaczących czynności, a jedynie stają się elementem przestrzeni. I tak np. jedzą ciasteczka, popijając je kawą³¹ czy są po prostu źródłem gwaru, jednostajnym echem toczących się rozmów bez konkretnego tematu³². W rezultacie otrzymujemy swoisty naturalistyczny szkic fizjologiczny, który dokładnie opisuje wnętrze i warunki, w które wpuszczeni zostają bohaterowie dopiero w toku akcji otrzymujący indywidualne cechy.

„Uwertura” ta, dodajmy, czystym szkicem fizjologicznym nie jest, choć niewykluczone, że ma go pozorować. Prezentuje się jako pozornie obiektywny opis rzeczywistości, jest jednak naznaczona subiektywnym spojrzeniem instancji nadawczej:

Scena przedstawia tzw. gniazdo rodzinne, tj. salon burżuazyjny z kancelarią pana domu z prawej, sypialnią z lewej, jadalnią w głębi. Podłogę żółto pokoswaną kryje w tych warunkach szeroki, mocno wydeptany dywan w czerwone i modre kwiaty. W rogach salonu rozkładają się pontyfikalnie dwa gryzące się kolorami swych okryć garnitury mebli. Jeden z nich, wyszły z tapicerni w pierwszej połowie XIX wieku, jest potworny rozmiarami swych dwóch kanap i czterech foteli, z których każdy mógłby być kurulnym; drugi, wiedeński, znacznie lżejszej struktury nosi wszelkie rysy wiedeńskich stylów, to jest grację, lekką melancholię i tandetność. [...] Nad komodą wisi duży zegar złożony z obrazem malowanym na blasze, a przedstawiającym starego Mozarta klęczącego przed siedmioletnim W.A. Mozartem, przebijającym lewą rączką na klawicymbale; zegar ten z uderzeniem każdej godziny gra od r. 1827 menueta Mozarta z „Uprowadzenia z Seraju”³³.

W przytoczonym fragmencie dobrze widać tę grę. Z początku narrator opisuje szczegółowo wnętrze, w którym rozegra się akcja utworu. Stopniowo zaczyna wprowadzać coraz to bardziej waloryzujące i ironiczne określenia, które każą dystansować się od opisywanej przestrzeni³⁴.

Poetykę naturalistyczną Nowaczyński doprowadza do absurdu:

³¹ A. Nowaczyński, *Dom kalek*, w: tegoż, *Siedm...*, s. 4: „Piją herbatę i gryzą petites-foures”. Cytaty z pierwodruku przytaczam ze zmodernizowaną ortografią i interpunkcją. Nie zachowuję także wzdłużeń („kancelaryą” zamiast „kancelarią”). Zachowuję oryginalną fleksję („pewnem” zamiast „pewnym”).

³² A. Nowaczyński, *Sobowtór*, w: tegoż, *Siedm...*, s. 92: „Z salony widać grono rozbawionych osób. Słychać gwar zmieszanych dialogów, momentami śmiech serdeczny, zawsze z pewnem przycienianiem urzędniczą depresją życiową”. *Sobowtór*, Prawo mimikry.

³³ A. Nowaczyński, *Prawdo mimikry*, w: tegoż, *Siedm...*, s. 191–192.

³⁴ K. Ruta-Rutkowska, dz. cyt., s. 99–101.

W progu z prawej szeroki, elegancki comptoir czy kantorek, koło niego pocziwa, otyła kasa wertheimowska, na ścianie szafka telefonu nr 3989. Wszędzie porozrzucane tygodniki mód we wszystkich językach, żurnale, kroje... [...]

Zima, karnawał (Carne Vale!) w dniach najwyższego rozpasania, 160C, godzina szósta poobiednia³⁵.

Z pozoru przestrzega ściśle naturalistycznej zasady wiernego opisu. Drobiazgowość ta jest jednak zupełnie zbędna, nieuzasadniona wymogami dalszej akcji dramatu ani potrzebami poznawczymi odbiorcy: podaje się numer telefonu czy temperaturę panującą tego dnia³⁶. Inną jeszcze kwestią jest ekspansywność ukazywanych przedmiotów: w obydwu cytowanych wstępach przedmioty – pozbawione towarzystwa ludzi – są antropomorfizowane; kasa jest więc otyła i pocziwa, a we wcześniejszym fragmencie – dwa komplety mebli gryzą się pontyfikalnie, zaś komplet wiedeński jest lekko melancholijny. To nie tylko parodystyczne zacięcie, ale zjadliwy odcień subiektywizmu.

Podobnie rzecz ma się z tekstem pobocznym później, kiedy na scenę wychodzą aktorzy. Już w drukowanych kursywą didaskaliach prezentuje się postać Rejentowej tak:

Kobieta siwiejąca przedwcześnie już w czterdziestym roku życia, o twarzy zgasłej od zgryzot i łez bezsennych nocy, przybladłej, a jeszcze ochotnie uśmiechającej się do każdego, choć słabego promienia szczęścia, padającego w szarość jałowych dni. Matka dzieciom, z duszą nieporadnego dziecka [...], niestrudzona pracownica gospodarstwa domowego, zasypiająca nocą, gdy już wszyscy posnęli, budząca się raptownie we śnie z troski, że ktoś z dzieci może kiedyś w życiu być głodnym, być złodziejem, być nikczemnem...³⁷

Ten przerysowany opis postaci pozostaje w zgodzie z zabiegami jawnie epickiego narratora ze wstępnej „uwertury”. To wciąż ta sama osoba mówiąca. Występujący w didaskaliach narrator dość często więc będzie pozwalać sobie na nacechowane epitety waloryzujące: fabrykant Thugut będzie

³⁵ A. Nowaczyński, *Cyrce Mińkowska*, w: tegoż, *Siedem...*, s. 136.

³⁶ Rzecz to pozornie błaha, ale trudno stwierdzić, czy chodzi o temperaturę w pomieszczeniu czy na zewnątrz. Wiemy, że panuje zima, więc 16 stopni to trochę zbyt wiele; z kolei temperatura taka jak na pomieszczenie jest dość niska. Jeśli nie jest to błąd lub nieuwaga, prawdopodobnie mamy więc do czynienia z kolejnym szyderstwem z pieczołowitej naturalistycznej techniki opisu.

³⁷ A. Nowaczyński, *Prawo mimikry...*, dz. cyt., s. 194–195.

„spasły”³⁸, Hermina Sançonci to „gryzetka francuska znaleziona pod mostem na Pradze, bez imienia, nazwiska, ojca, matki, religii, skrupułów społecznych”³⁹, a Colonna-Rozdrażewski jest zaś „dosłownie łysy jak kolano bachantki z apostołskim wianuszkiem siwych włosów już blisko karku”⁴⁰.

W jednoaktówkach epicki narrator jest obecny w krótkim prozaicznym obrazku opisującym scenę na początku, ale i w didaskaliach. Tam rozdaje role jako nadrzędna instancja, panuje nad całością tekstu i wpływa na odbiór, próbując jednak dokonać możliwie szczegółowego opisu. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz odczytuje to jako chęć jednoczesnego ukazania możliwie najpełniejszego „wycinka rzeczywistości”, ale z zachowaniem charakterystycznego dla epoki indywidualistycznego pryzmatu⁴¹. Być może jednak nie jest to chęć naturalistyczna, a satyryk wygrywa tutaj z neopozytywistą: szczegółowy opis jest mu potrzebny tylko po to, by naświetlić pewną manierę i w efekcie oddać ją pod osąd śmiechu.

Dramat do czytania, dramat do oglądania

Jak wobec powyższych ustaleń przedstawia się *Wielki Fryderyk*? Krystyna Ruta-Rutkowska trafnie podważyła konstatację Artura Hutnikiewicza o tym, jakoby utwór ten był „ujętym w dialog portretem”. Badaczka zwraca uwagę, że nie należy patrzeć na utwór z perspektywy tytułowego protagonisty, lecz ze strony odbiorcy⁴². Nie można bowiem twierdzić, że utwór jest czystą apoteozą króla pruskiego i ośmieszeniem racji polskiej uosabianej przez wyperfumowanego Krasickiego. Ośmieszenie rozgrywa się w nieco innych rejestrach.

Utwór swój Nowaczyński określił jako „powieść dramatyczną”. Wielu badaczy twierdzi, że jest niesceniczny, ale nie należy zapomnieć, że zaprezentowano go w teatrze 31 grudnia 1909, dopiero potem wyszedł drukiem w 1910⁴³. Wybrzmiewa tu w pełni ambiwalencja gatunkowa: utwór sceniczny poddany lekturze nabiera innej wartości. Choć więc premiera tego dzieła Nowaczyńskiego jest teatralna (Eustachiewicz historyczne kroniki pisarza

³⁸ A. Nowaczyński, *Cyrce...*, dz. cyt., s. 151.

³⁹ Tamże, s. 159.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, dz. cyt., s. 8.

⁴² K. Ruta-Rutkowska, dz. cyt., s. 118.

⁴³ Materiały dostępne w archiwaliach Instytutu Teatralnego nie pozwalają stwierdzić, czym dokładnie różniło się wystawienie *Wielkiego Fryderyka* w wigilię Nowego Roku od wydrukowanego później tekstu.

nazywa widowiskami, nie dramatami⁴⁴), podtytuł sugeruje dzieło epickie, czyli do czytania. Jego konstrukcja również przebiega podobnie – dominuje żywioł dialogu, ale dramatyzm jest pozorny, deliberacje bohaterów długie i niesprzyjające zawiązywaniu dramatycznej akcji. Szczególną wartością jest żywość języka, który ma tworzyć głębię charakteryzującą postaci⁴⁵.

Ruta-Rutkowska twierdzi, że postać Fryderyka oglądana może być przez dwa pryzmaty: źródeł historycznych i opowieści epickiego narratora ujawniającego się w didaskaliach⁴⁶. Badaczka sugeruje zapewne, że odbiorcy dany jest wybór między dociečeniem realiów historycznych i uzyskaniem wglądu w naturalistycznie rozumiany „wycinek życia” z przeszłości a subiektywnym ujęciem występujących w utworze postaci.

Warto zastanowić się, w jakim stopniu – w tym i tak hybrydycznym utworze – częścią całości jest autorska przedmowa do czytelnika. Ruta-Rutkowska bierze ją za w pełni autentyczną manifestację autorskiej erudycji. Jeśli jednak włączyć tę partię w obręb utworu, czyli nadać jej walor literackości, mogłoby to przeogniskować konkluzje badaczki. Do takiego potraktowania wstępu skłania choćby jego archaizacja w duchu staropolskich konwencji, prawdopodobnie ówczesnie czytelna:

...kolizje dramatyczne w tych sześciu obrazach z życia króla pruskiego w niektórych szczegółach fikcją są i z imaginacji początek pobrały, to jednakże tak głównych osób przymioty i przywary, jak z tychże wypływające ich działanie, tak ich wzajem ustosunkowanie, jak następnie wszystkich pryncypalniejszych figur enuncjacje, zwory, wyrażenia (treści politycznej najszczególniej), nawet te najdrastyczniejsze, oparte są na materiale autentycznym, faktycznym, pamiętnikarskim⁴⁷.

Stosowana przez Nowaczyńskiego inwersja (obecna w każdym niemal zdaniu!) i mnogość wyrafinowanych wyrażen, kalk łacińskiego słowotwórstwa lub przerysowanych peryfraz sugeruje pewną pozę. Warto mieć także na uwadze, że rzecz pisze przede wszystkim satyryk. Nie chodzi więc o podważenie możliwych studiów Nowaczyńskiego nad materiałem historycznym – należy jednak zaznaczyć, że już w autorskiej przedmowie pojawiają się pewne wyrażenia, które pozwalają wziąć część pisanych przez niego słów w nawias ironii. Nowaczyński wypowiada się później w podobny

⁴⁴ L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 365.

⁴⁵ M. Sugiera, dz. cyt., s. 571.

⁴⁶ K. Ruta-Rutkowska, dz. cyt., s. 110.

⁴⁷ A. Nowaczyński, *Wielki...*, dz. cyt., s. 3.

sposób w *Pamfletach* o swojej powieści dramatycznej i raczej niesłusznie brany jest serio przez Hutnikiewicza⁴⁸: „W r. 1910 wyszedł z druku dramat historyczny niżej podpisanego, pt. *Wielki Fryderyk*, omawiający w kilku pryncypalnych scenach problemat dostępu Polski do morza”⁴⁹. Nie wydaje się, żeby był to główny temat obszernej powieści dramatycznej. Są to znowu słowa satyryka, który żartobliwie wspomina o swoim dziele w parodystycznym szkicu *Komu zawdzięczamy dostęp do morza?*, zbierającym utwory ledwo nawiązujące do tematyki marynistycznej – by pokazać rzekome podtrzymywanie tematyki pomorskiej we współczesnej i dawniejszej literaturze.

Podobnie jak w jednoaktówkach, i tu w przedmowie i didaskaliach ciągle wypowiada się ten sam epicki narrator. Opisuje kolejne sceny dramatu:

Dzieje się to w Château Sans-Souci na Winiarach koło Poczdamu pod Berlinem, już po roku 1780, w czterdziestą którąś rocznicę objęcia rządów przez króla Fryderyka, więc dnia 31 maja. – Zaczyna się przed godziną 10 o rannej porze, koniec przypadnie dnia następnego w południe. [...] – Prawo i lewo rozumie się od widowni⁵⁰.

Mamy więc dyspozycje pozornie dokładne: cztery nazwy geograficzne mają przybliżyć miejsce akcji, pora dnia jest określona precyzyjnie. Zyskuje także odbiorca orientację w przestrzeni (prawo-lewo od widowni), a przy tym świadomość teatralności przedstawianych wydarzeń: rozgrywają się na scenie, patrzy się z widowni. Z drugiej jednak strony ów podmiot-erudyta, zataczający geograficzne okręgi, które pozwolą zlokalizować właściwe miejsce na mapie bez możliwości błędu, czas prezentowanych wydarzeń określa co najmniej mało precyzyjnie. Stosuje przy tym niby-naukowy żargon: rzecz się dzieje „już po roku 1780”, ale rocznicę panowania króla określa skwapliwie jako „którąś”. Zaimek ginie w natłoku ukazywanych informacji: jak w jednoaktówkach Nowaczyński ukazuje obraz detaliczny, ale przetyka go danymi subiektywnymi czy świadczącymi o niepewności. Próbuje zasłaniać się naukową dedukcją – mówi w końcu erudyta, autor przedmowy – i rozumuje, że skoro jest to rocznica, rzecz dzieje się „więc 31 maja”.

⁴⁸ A. Hutnikiewicz, *Wstęp*, w: A. Nowaczyński, *Wielki...*, dz. cyt., s. CIV: „Nowaczyński trochę przesadził z tym powszechnym jakoby entuzjazmem i aprobatą”. Podkr. – W.K.

⁴⁹ A. Nowaczyński, *Komu zawdzięczamy dostęp do morza?*, w: tegoż, *Pamflety. Studiów i szkiców tom VI*, Warszawa 1930, s. 68–69.

⁵⁰ A. Nowaczyński, *Wielki...*, s. 8.

Taki narrator-erudyta, który wyczytał wiele (choć nie wszystko!), wprowadza czytelnika w kolejne obrazy. W ten sposób Nowaczyński tytułuje sześć partii swojego utworu:

Wystawiony jest apartament, zwany Wolterowym. Podłużny, obszerny pokój o jasnym suficie i lekko żółtych ścianach. [...] Gdzieniegdzie umieszczone w malerunku papugi, wiewiórki, żurawie, ba, nawet małpki z pokostowanego drzewa wyrzeźbione, to huśtające się zabawnie, to znowu gryzące melony. [...] Na kominku dwie wazy białej maści, piękne co się zowie [...].

Wszystkie meble kryte materią zieloną, na fotelach i sofie nadto gobelinki, malowane misternie w sceny z bajek pana Lafontaine'a, na złość i przekorę śp. Wolterowi, który nieboszczyka bajkopisarza serdecznie nie cierpia⁵¹.

Narrator rozwija swoje epickie kompetencje. Odkrywa w sobie gawędziarza: zauważyć można charakterystyczne dla snutej opowieści kolokwialne wtrącenia („ba”, „co się zowie”). Czytelnikowi tłumaczony jest również paradoks, na którym zasadza się pokój zajmowany przez Krasińskiego i przekorna wedle narratora próba pośmiertnego pogodzenia nieznośnych się francuskich pisarzy.

Perspektywa odbiorcy, o której pisze Ruta-Rutkowska, wydaje się w tym świetle jeszcze istotniejsza. Jeśli przyzna się, że nadawczą instancją omawianego tekstu jest ironista, deklarujący się jako erudyta i tuszujący ślady swojej niekompetencji, nie możemy uzyskać portretu innego niż wykrzywiony. Jeśli źródła historyczne mają być dla czytelnika odniesieniem, to będą one wyłącznie pozatekstowe. Sytuacja widza jest natomiast zupełnie inna: otrzymuje dialogi pozbawione narratorskiego komentarza. Postaci natomiast są w didaskaliach dramatu charakteryzowane karykaturalnie. Fryderyk, choć makiaweliczny i całość swoich dążeń podporządkowuje rozbudowie państwa, którym rządzi, nie jest jednak przedstawiony pomnikowo. Przeciwnie, w swoim skupieniu na państwie pruskim jest komiczny, niedbały:

W gabinecie [króla panuje] zaduch starczy i po psach fetor fatalny. Król Pruski z głową obwiązaną brudną, białą chustką w kształcie czepca, w wysokich papuczach reumatycznych siedzi przy biurku całkowicie zatopiony w pracy. Ubrany w aksamitny szlafrok niegdyś purpurowego koloru, dziś wypelzły i płam pełen [...] ⁵².

⁵¹ Tamże, s. 10.

⁵² Tamże, s. 402.

Dziwaczna jest sytuacja widza: otrzymuje spektakl satyryczny, rzekomo będący historycznym studium. Pozbawiony jednak narratorskiego komentarza nie może wykryć gry pozorów, której autorem jest instancja nadawcza – erudyta celowo gubiący pewne fakty, narzucający swoje oceny i własne spojrzenie. Niewątpliwie ciekawa byłaby lektura tego tekstu jako antyteatralnego: na scenie znikają niuanse i oddawana jest prawda, mająca pozory naturalistycznego „wycinka życia”. Sceniczny weryzm bez kontekstu subiektywnego komentarza brany jest serio – nie można rozpoznać i zdekonstruować perspektywy nadawczej. Podobny mógłby być zresztą sens ukrytej w tekście narracji historycznej: przekaz historyczny może być dowolnie relatywizowany. Polskość i pruskość w dramacie są reprezentowane przez postaci w podobnym stopniu komiczne i karykaturalne, bo opisywane przez epickiego narratora, szyczącego z obydwu opcji podobnie. Pragmatyzm nie zwycięża dlatego, że wygląda lepiej, ale ze względu na jego wartość niezależną od subiektywnego oglądu.

Sprawcza epika w służbie scenicznego ruchu

Przytaczany już Worthen proponuje lekturę Rosmersholmu Ibsena przez pryzmat Austinowskiej kategorii sprawczości:

Choć w tekstach Ibsena nie brakuje dokładnych opisów, powinny one także umożliwić sprawczość, zapewniając aktorowi poręczny instrument. W pierwszym rzędzie służy on do tego, żeby włączyć w ramy akcji dekoracje i sprzęty [...] oraz nadać im dodatkowe sensy⁵³.

Worthen podkreśla: zapisany za pomocą słów dramat służy do inscenizacji⁵⁴. Kod werbalny w oczywisty sposób utrudnia przełożenie dzieła dramatycznego na język teatru. Przedstawienie konstruowane jest więc za pomocą zapisanych słów, ale jednocześnie pod koniec XIX wieku wzmacnia się przekonanie o autonomii teatru jako sztuki. Ówczesne sceniczne rewolucje, których dokonywał Ibsen, mogły być wyrazem tego przekonania i próbą wybrnięcia z impasu. Badanie sposobu oddziaływania słowa w sztuce Ibsena na potencjał inscenizacyjny pozwala Worthenowi na wykrycie zapisanego w tekście Rosmersholmu oporu wobec traktowania dramatu tylko literacko. Istotną rolę odgrywa tu ujawnienie motywacji do działań – nie za pomocą słów poznawać ma widz motor napędzający akcję; dzięki słowom

⁵³ W. Worthen, dz. cyt., s. 240–241.

⁵⁴ Tamże, s. 267.

wie jedynie, że akcja się toczy. W kontekście tych ustaleń warto zastanowić się, jak ta – obecna przecież u Kisielewskiego i Nowaczyńskiego – świadomość ambiwalencji tekstu dramatycznego działa w tekstach omawianych dwu autorów.

W *sieci* Kisielewskiego to dramat, w którym rola didaskaliów jest szczególnie. Są epickie, niemożliwe do prostego przełożenia na język teatru. Nie stanowią jednak nawet połowy tekstu pobocznego w utworze. Znaczna większość porządkuje to, co się dzieje na scenie. Precyzyjnie opisuje się w nich ruch sceniczny. Bywają dość tradycyjne, lakoniczne: ktoś kicha, wychodzi, dotyka czupryny, ożywia się bądź siada. Zwraca uwagę za to ich drobiazgowość, niektóre są już zupełnie brawurowe:

Rolewski ma haniebny zwyczaj przysuwania się ze stołkiem do osoby, do której mówi. Boreński tego nie lubi – więc ze stołkiem ucieka w tył. Po chwili jednak, zarażony przykładem, gdy zapali się, sam naciera na Rolewskiego – ten wtedy z grzecznością usuwa się.

Tak jeżdżą po pokoju Rolewski i Boreński⁵⁵.

Ta komiczna scena przyodziana została w epickie szaty: nie ogranicza się do wskazania konkretnych czynności aktorom. Zanim poznamy ostateczny efekt, czyli jazdę na stołkach, narrator wprowadza czytelnika w motywację tej czynności. Powiada więc, że Rolewski ma taki zwyczaj (oceniony zresztą jako haniebny!), a Boreński tego nie lubi – są to sądy ogólne, powieściowe w swoim charakterze. Wreszcie jednak Boreński podchwytuje mimowolnie gest przesuwania stołka, a Rolewski zmuszony jest usuwać się w tył. Ta pozornie powieściowa dygresja ma w istocie charakter niezwykle szczegółowej dyspozycji reżyserskiej: obnaża mechanizm tej absurdalnej czynności. Pozostałaby jedynie absurdalną czynnością, podatną na wielorakie interpretacje na scenie. Epicki narrator służy jednak w tym fragmencie do ujawnienia motywacji dla ruchów aktorów na scenie, a tym samym nadaje im dodatkowe znaczenie.

Podobną rolę odgrywa muzyczna scena z Richardem Wagnerem przepoczwarzonym w Teklę Bądarzewską:

⁵⁵ J. Kisielewski, *W sieci*, dz. cyt., s. 81–82.

JERZY (*siada*): Pssst! Już mnie nie ma. Wagner ma głos. Ssst!

JULIA rozłożyła nuty. Nagle uderza obu rękami w klawiaturę; gra z szaloną brawurą frazesy z „Modlitwy dziewicy” Bądarzewskiej. Śpiewa: Boże, daj męża – daj męża – daj męża!!

Śmiech jej przechodzi w wybuch śmiechu i łez – zatacza się od fortepianu ku fotelowi; śmiech graniczący ze spazmami cichnie.

Pauza.

JERZY: Panno Julio. Dzisiaj w nocy myślałem wiele o tym wszystkim. O nas⁵⁶.

Przedstawiona przez narratora osobliwa kpina Julii, po Wagnerowsku grającej sentymentalną salonową pieśń polskiej kompozytorki, jest bezpośrednią przyczyną dalszych wydarzeń. Dyspozycja musi być tutaj epicka: choć Julia zapowiada grę *Rajdu Walkirii*, to na mocy narratorskiego nakazu gra Bądarzewską. To dopiero wywołuje reakcję Jerzego, prowokującego rozmowę o ich wzajemnych stosunkach.

Na czym polegać może sprawczość cytowanych didaskaliów? Przede wszystkim pomimo epickiej otoczki pozostają nadal precyzyjnymi dyspozycjami. Ich realizacja nadaje sceniczny sens rozgrywającym się na deskach teatru wydarzeniom. W epickim tekście zapisane są *expressis verbis* motywacje bohaterów, które przeistaczają się na scenie w konkretne działania. Dopiero z nich można wyczytywać kolejne sensy – w realizacji dzieła sztuki jako teatralnego widowiska, sprowokowanego przez tekst.

Kisielewski propagował zresztą sceniczność i autonomię dzieła teatralnego; jako znany wielbiciel sztuki japońskiej⁵⁷ wypowiadał się później entuzjastycznie na temat technik aktorskich Japończyków: pochwalał mimikę japońskich aktorów, którzy nie muszą dodatkowo eksplikować swoich wypowiedzi, wypowiadając bowiem proste zdania opisujące ich stany, sceniczną i przekonującą prawdziwość tych stwierdzeń dopowiadają wymowną mimiką⁵⁸. Fascynuje go w japońskich mimach to, że:

wszystko, co aktor mówi na scenie, wszystko, co tańczy lub śpiewa, wywiera dziwne wrażenie, jakby to, co widzimy na scenie, było tylko cieniem... Oczy mimów [...] jakby wpatrzone w objawienie siły wyższej, która kieruje ich poruszeniami ciała, prowadzi słowa, układa gesty⁵⁹.

⁵⁶ Tamże, s. 97–98.

⁵⁷ Zob. J. Kisielewski, *O teatrze japońskim*, Lwów [1902].

⁵⁸ J. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, w: tegoż, *Myśl...*, dz. cyt., s. 303.

⁵⁹ Tamże, s. 304.

Teza to pewnie ryzykowna, ale wprowadzenie epickiego narratora do didaskaliów dramatu daje naczelną instancję porządkującą świat przedstawiony, która może być odbiciem owej wyższej siły, fascynację, którą wyczytywał w oczach japońskich mimów. W tym samym odczycie powołuje się Kisielewski jeszcze na jednego teoretyka teatru, Wagnera, którego ideę Gesamtkunstwerk uznaje za szczytową, a samego kompozytora – za znakomitego wodza współczesnej sztuki⁶⁰. Wagner twierdził, że dobry aktor poddaje się autorskiej władzy i świadom jest skali złudzenia, które w teatrze współtworzy⁶¹. Jak odnieść to do Kisielewskiego? Z pozoru epicki narrator nie jawi się jako autor „całkowicie o sobie zapominający”. Przeciwnie, żywo manifestuje swoją obecność i twórcze kompetencje. Odgrywa tu jednak niebagatelną rolę to, że jedyną przestrzenią tych narratorsko-autorskich manifestacji autotematycznych są wyłącznie didaskalia. Często ponadto, jak już wskazano, narrator stoi na straży iluzji scenicznej, przechowując myśli bohaterów.

Kiedy należycie uwypukli się to, że tekst poboczny ma charakter przede wszystkim roboczy, to okaże się, że rola odgrywana przez epickiego narratora służyć ma za możliwie dokładne przybliżenie realiów świata przedstawionego. Konstatacja Kisielewskiego różna jest więc być może od Ibsenowskiej w tym sensie, że epika była mu potrzebna jako narzędzie aranżujące rzeczywistość świata przedstawionego. Epika wykształciła bowiem sposoby opisu, które są czytelne i sugestywne, poddają się więc interpretacji, umożliwiając uchwycenie sensów i przełożenie ich na niewerbalne aspekty dzieła teatralnego, wykonywane przez aktorów.

Podsumowanie: jak może działać epika w dramacie?

Jerzy Waligóra napisał kiedyś, że rozbudowywanie tekstu pobocznego odbywa się „kosztem widza”⁶². Są to wnioski słuszne i nieodrzućane w niniejszym szkicu. *W sieci* jest dramatem niescenicznym i scenicznym zarazem. W każdym modelu odbioru – lektury czy inscenizacji – coś ginie, ale ta artystyczna niemożność pełnego wyrazu zapisana jest w samej strukturze utworu o niespełnionych artystach. Należy jednak podkreślić, że epika jest tylko jednym z wielu kodów, którym posługuje się dramat; włączanie jej w obręb utworu to poszerzenie możliwości ekspresji, a także oddawanie aspektów

⁶⁰ Tamże, s. 298.

⁶¹ R. Wagner, *O śpiewakach i aktorach*, w: tegoż, *Dramaturgia opery*, przeł. M. Kasprzyk, Gdańsk 2009, s. 161–162.

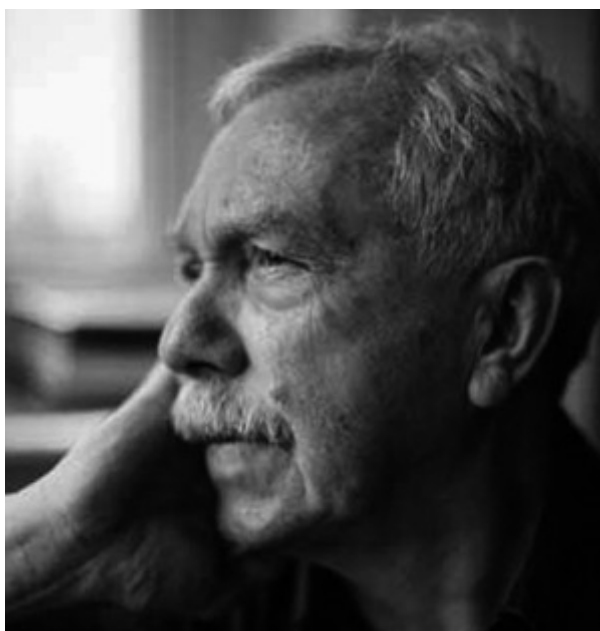
⁶² Tamże, s. 594.

niewerbalnych przedstawienia w kodzie zrozumiałym i sugestywnym dla aktora, który ma na takim tekście pracować. Epicki narrator zbiera tutaj odpryski pogłębiające wyraz utworu, ale niedające się ukazać na scenie – w tym sensie broni dramatu przed niescenicznością.

W wypadku Nowaczyńskiego rozdział modeli lektury i przedstawienia jest równie uderzający. Inna może być jednak konstatacja: na scenie otrzymujemy dzieło niedramatyczne i powolne, a w lekturze „powieści dramatycznej” odnajdujemy manifestację fikcji i instancję opowiadającą (prowadzącą narrację), której nie możemy ufać, bo sugeruje nam swój subiektywny ogląd pomimo deklarowanej erudycji. Metatekstowy przekaz tej powieści implikuje przede wszystkim perswazyjną moc dramatu.

Zaprezentowane w niniejszym szkicu zagadnienia wymagają z pewnością dalszych badań. Wydaje się, że niejasne są jeszcze całościowe konsekwencje zaobserwowanych zjawisk: w celu uzyskania pełnego oglądu w odniesieniu do specyfiki okresu należałoby przebadать materiał obszerniejszy i bardziej zróżnicowany.

WOJCIECH KORDYZON, mgr, doktorant Wydziału Polonistyki UW, asystent naukowy na Wydziale „Artes Liberales” UW. Zajmuje się historią kultury dawnej, problemami dialogu i dramatu oraz edytorstwem krytycznym.



Leszek Mądzik, tof. <http://www.bwak1ielce.art.pl>

Zbigniew Taranienko

O FORMIE TEATRU LESZKA MĄDZIKA¹

W 1969 roku Leszek Mądzik, ówczesny student historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, zainicjował utworzenie nowego zespołu przy Teatrze Akademickim tejże uczelni, najstarszym w Polsce teatrze studenckim. W następnym roku odbyła się pierwsza premiera założonej właśnie Sceny Plastycznej KUL *Ecce Homo* według jego scenariusza i z jego scenografią – autorski tytuł *Życie ukrzyżowane* zakwestionowała ówczesna cenzura. W 1971 roku powstały *Narodzenia*, opowiadające plastycznie o biblijnym wygnaniu z raju. W 1972 roku trzeci swój spektakl *Wieczera* Mądzik wyreżyserował już sam. Podjął w nim udaną próbę nowej organizacji przestrzeni scenicznej, zmierzając do pełniejszego określenia poszukiwanej formy teatru. Dopiero po tym doświadczeniu postanowił poważniej zająć się sceną – kolejne spektakle powstawały najpierw co roku, później w dwuletnim bądź trzyletnim rytmie. Ich nienazywane treści były wyznaczane przez oszczędne tytuły: *Włókna* (1973), *Ikar* (1974), *Piętno* (1975), *Zielnik* (1976), *Wilgoć* (1978), *Wędrownie* (1980), *Brzeg* (1983), *Pętanie* (1986), *Wrota* (1989), *Tchnienie* (1992), *Szczelina* (1994), *Kir* (1997), *Całun* (2000), *Odchodzi* (2003), *Bruzda* (2006), *Przejsie* (2010), *Lustro* (2013) i *Gorset* (2016). Spektakle odbywały się bez słów, ale nie mieściły się w rozwijających się wówczas w Polsce licznych odmianach pantomimy. Znaczenia wytwarzały się z czyisto wizualnych działań aktorów i ze specyficznych ruchów przedmiotów

¹ Powyższy tekst powstał z zespolenia artykułu *Leszek Mądzik i jego Scena Plastyczna*, drukowanym w piśmie warszawskich uczelni artystycznych „Aspiracje”, nr 2(40), 2015 i wypowiedzi na jubileuszowej konferencji poświęconej Leszkowi Mądzikowi i Scenie Plastycznej w tymże roku, opublikowanej później w „Zeszytach Naukowych KUL”, nr 60/2017, nr 1 w języku angielskim *Mądzik's Theatre – A Type of Image*. Oba artykuły są fragmentami obszernej monografii *Przekaz. O teatrze Leszka Mądzika*. [Z.T.]

wyłaniających się z ciemności. Od początku charakteryzował je łatwo rozpoznawalny autorski ton.

Teatr Mądzika, niezależny od wpływów uprawianych w tych latach konwencji, dość szybko – gdyż już od *Ikara* – wypracował od podstaw oryginalny, w następnych latach nieustannie rozwijany język sceniczny. Od połowy lat siedemdziesiątych stał się znany na świecie: przez kolejne dziesięciolecia Scena Plastyczna KUL dawała przedstawienia w wielu większych i mniejszych miastach Polski i w różnych krajach Europy, nieraz podróżowała poza granice kontynentu. W sumie brała udział w kilkudziesięciu festiwalach międzynarodowych. Często przy tej okazji Mądzik organizował warsztaty teatralne, w których rezultacie powstawały wartościowe etiudy. Artysta uprawiał także inne dziedziny sztuki – swoje prace graficzne i zdjęcia zaczął intensywnie eksponować od lat dziewięćdziesiątych. Z wielu wystaw znane są jego fotografie, odkrywające podobieństwa ludzkiego losu i struktur widzialnego świata w różnych kulturach oraz liczne plakaty, najczęściej sporządzane techniką kolażu, wiążące współczesność z wizerunkami dawnego malarstwa. W 1986 roku Mądzik założył ponadto przy Scenie Plastycznej czynną do tej pory Galerię Sztuki. Systematycznie odbywają się tu wystawy znanych artystów – od końca lat sześćdziesiątych okazjonalnie, a w ostatnich kilkunastu latach coraz częściej. Artysta zaczął także projektować scenografie do sztuk wystawianych w instytucjonalnych teatrach polskich i europejskich, nieraz do własnych przedstawień, często je reżyserując. Już w tym wieku Mądzik zdobył też wszystkie stopnie akademickie. Jako profesor tytularny w kilku uczelniach, łącznie z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, do tej pory naucza scenografii – poza prowadzonymi w wielu krajach warsztatami, podczas których artysta wprowadza uczestników w podstawy plastycznego widzenia teatru.

Scena Plastyczna, którą prezentuje Leszek Mądzik, prawie od pół wieku wśród wielu jego zajęć zajmuje miejsce wyjątkowe – nadal stanowi kuźnię nowych form teatralnych. W nietypowym pomieszczeniu, jakim jest Stara Aula KUL-u, w której następnego dnia po spektaklu odbywają się na powrót wykłady, Mądzik dokonał najwięcej w zakresie określenia możliwości konstrukcji teatru plastycznego w skali światowej. Podobnie jak Tadeusza Kantora i Józefa Szajnę można go bez wątplenia nazwać „artystą teatru”, profetycznym określeniem wprowadzonym niegdyś przez Edwarda Gordona Craiga, ojca Wielkiej Reformy z początku XX wieku i inicjatora poszukiwań nowej funkcji plastyki w teatrze. Mądzik traktuje swój teatr jak całkowicie skonstruowane przez siebie dzieło sztuki. Tylko stosunkowo niewielkie,

mechaniczne pomyłki aktorów-animatorów mogą wpłynąć na jego jakość i wykonanie. Artysta tworzy spektakle tak jak malarz obrazy – konstytuuje wszystkie podstawowe elementy sceniczne zgodnie z własnym wyborem naczelnej zasady organizacji.

Leszek Mądzik nie posługując się notatkami czy napisanym uprzednio scenariuszem, sam projektuje spektakle w całości – opracowuje architekturę przestrzeni i wszelkie zastosowane elementy plastyczne, różne mechanizmy służące ich uruchamianiu, nadzoruje wykonywanie. Reżyserując spektakle, decyduje o konkretnym biegu przedstawień, łącznie z wyborem typu zachowań aktorskich, który ma je budować, a potem ustanawia konkretne sposoby działania aktorów i czynności technicznych. Także od podstaw kształtuje światło, nie tylko wybierając gotowe źródła oświetlenia i ustalając, jak należy z nich korzystać, lecz także konstruując nowe rodzaje służących do tego urządzeń. Wreszcie, już podczas trwania spektakli, sam je prowadzi, zmieniając natężenie światła w zależności od własnego odczucia i potrzeby chwili. Podobnie na żywo decyduje o głośności muzyki i dźwięku, a także o tempie przebiegu poszczególnych sekwencji scenicznych – więc o przyspieszaniu bądź spowalnianiu działań aktorów i aktorów-maszynistów pracujących nad spektaklem najczęściej w sposób niedostrzegalny dla widzów. We wcześniejszym stadium pracy, po wyborze i sprawdzeniu właściwego plastycznego materiału, a także po ustaleniu biegu zasadniczych sekwencji i czasu ich trwania, w rozmowach z kompozytorami określa jeszcze charakter i dynamikę muzyki, która ma towarzyszyć wszystkim działaniom plastycznym.

Oczywiście artysta nie pracuje przy przygotowywaniu spektakli sam – bez zespołu aktorskiego jakakolwiek realizacja w teatrze nie byłaby możliwa. Zależnie od potrzeb scenicznych, aktorzy Sceny Plastycznej stają się grupą wyspecjalizowanych maszynistów – wcześniej spełniających funkcje modelatorów i techników, którzy przygotowują elementy plastyczne i maszynierię służącą ich uruchomianiu. Przy wielu konstrukcjach, a nawet przy wykonywaniu większych atrap, grających później w iluzyjnej przestrzeni sceny, Mądzikowi pomagali najbardziej wynalazczy technicznie członkowie zespołu, a nawet osoby spoza niego, niekiedy ze specjalistycznych zakładów przemysłowych. W odmienności od większości teatrów o proveniencji studenckiej, udział całego zespołu w tworzeniu zasadniczego programu był jednak ograniczony, szczególnie w późniejszym okresie. Na realizatorów spektakli spadało fizyczne przygotowanie elementów plastycznych, spełniających funkcje mechanizmów i rekwizytów, ale nie pracowali oni wcale nad artystyczną koncepcją całości – zespół aktorski Sceny Plastycznej charakte-

ryzowała nie tylko rotacja osobowego składu, oczywista w typowych teatrach studenckich, ale także przyjęta przez Mądzika zasada działania: od Wędrownego w 1980 roku do przygotowania każdej kolejnej premiery i późniejszego grania spektaklu przyjmowani byli do zespołu nowi członkowie – studenci pierwszych lat, często mało zorientowani w dotychczasowej działalności artystycznej teatru. Jeżeli w bieżącym repertuarze znajdowało się kilka spektakli, pełny skład osobowy Sceny Plastycznej stanowiły niekiedy dwie lub nawet trzy osobne grupy aktorów-maszynistów, prowadzących konkretny tytuł. Ostatecznie więc Mądzik sam stawał się w najwyższym stopniu twórcą tego teatru w perspektywie artystycznej i organizacyjnej. W pierwszym dziesięcioleciu Sceny Plastycznej było nieco inaczej. Dość trwały skład aktorski zmieniał się w sposób naturalny, zgodny z biegiem toku studiów, a starsi jego członkowie wprowadzali młodszych do przedstawień – tryb działania zespołu przypominał w większym stopniu typowe teatry studenckie.

Poczynając od Wieczerzy, pierwszego spektaklu reżyserowanego przez Leszka Mądzika, osobiste zdolności skłaniały artystę do jak najgłębszego penetrowania plastyki, najbliższego dla niego środka wyrazu. W swoich wczesnych realizacjach Mądzik dość szybko odrzucił teatralne naśladowanie i sugestie opisywania rzeczywistości; już w Narodzeniach wyeliminował słowo, w Wieczerzy, następnej premierze, zminimalizował działania aktorskie i gestykę postaci, upraszczając sposób grania. Imperatyw twórczy Mądzika wiódł go ku permanentnemu przekształcaniu zasad i układów podstawowych struktur teatralnych, ku odkrywaniu nieobecnych wcześniej w teatrze konfiguracji. W swoim teatrze – ze spektaklu na spektakl – artysta systematycznie badał zasadnicze aspekty plastycznego materiału, a przy tej okazji odkrywał nowe związki środków konstruujących wizualne podstawy teatru i ich wyrazowe możliwości.

Analizy sposobu zastosowań wszystkich typów tworzywa, uruchomionego w spektaklach przez ich autora, więc skonstruowanej przestrzeni, układów światła, wybranej materii, figur, masek i manekinów, a ponadto aktorstwa, zróżnicowanych obiektów, wraz z odpowiednim wykorzystaniem rytmu, ruchu, dźwięku i muzyki, przekonują, że wszystkie one były traktowane jak równorzędny materiał – przy każdym spektaklu ciągle na nowo zespalane, tworzyły oryginalne zjawisko teatralne, przez nikogo więcej nie budowane w taki sposób. Między innymi wielokrotnie pojawiały się w spektaklach nowe, precyzyjnie konstruowane, dynamiczne i całościowe obrazy w ruchu o wyraźnej funkcji postaci aktorskich. Oczywiście określenie

to jedynie przybliży sceniczne konstrukty Mądzika: teatralne dzianie się jego utworów różni się esencjalnie od obrazu, a postaciami aktorskimi bywały w teatrze kukły, marionety czy specjalnie przygotowywane lalki sceniczne, ukazujące ożywiane zwierzęta i przedmioty albo duchy i nieziemskie zjawy. Kiedyś Elżbieta Wolicka mówiła o obecnych w spektaklach Sceny Plastycznej ruchomych obrazach-zdarzeniach, ale obraz jako postać aktorska pojawia się w teatrze Mądzika nie tylko jako zdarzenie, bywa niekiedy stanem, rezultatem działania, rozwiniętą grą z przedmiotami lub plastyczną lokalizacją fragmentu przestrzeni i animizacją wyodrębnionego miejsca. Ruchomy obraz charakteryzują zindywidualizowane cechy, rozwinięte w takim stopniu, że w widzach pojawia się skłonność do traktowania go jak postać teatralną, dążącą ku czemuś albo reprezentującą coś, co może nawet nie być do końca jasne, chociaż na scenie – jako byt teatralny – pojawia się jak coś, co jest właśnie przedstawiane. Przypomina nieco figury zjawiające się *ex machinae*, mające prawo do bycia na scenie od czasów greckich, a także zjawiska, które w chwilach wzniosłych w życiu społecznym czy narodowym uznajemy do tej pory za ważne i godne, gdyż wywołują szacunek i wzruszenie – nie zadając pytań o ich realność i biorąc w percepcyjny nawias całościowy wyraz ich quasi-teatralnej reprezentacji...

Teatru nie uważa się w obecnych cywilizacjach za instytucję niezmiernie poważną, ale na tyle jesteśmy kulturowo przyzwyczajeni do symboli reprezentujących różne wartości lub ich ideologiczne namiastki, starające się utrzymywać ten sam charakter, że skłonni jesteśmy traktować je na scenie jako coś żywego, co poprzez samo pojawienie się w artystycznej formie nabiera własnego życia – i nie jesteśmy skłonni uważać tego za czystą zabawę czy dekorację, jeżeli treści spektaklu odnoszą się do społecznie ważnego kontekstu. Aura spektakli Mądzika dość szybko wprowadza widza w nastrój odległy od niezobowiązującej rozrywki, oglądamy więc w skupieniu niejasne zdarzenia i trudno czytelne zjawiska – przeżywamy je i usiłujemy odkryć ich sens, gdyż zakładamy, iż taki posiadają.

W poprzedzających utwory Mądzika realizacjach teatru narracji plastycznej – będących nimi choćby w jakiejś warstwie, ale zawierających sekwencje lub sceny, które dzięki uruchomionej plastyce przenosiły znaczenia ważne dla całości przedstawień – więc głównie w dziełach Józefa Szajny i Tadeusza Kantora – obrazy-postacie miały zupełnie inny charakter. Finałowa scena Dantego (1974) Szajny z Dantem, Beatrycze i Charonem, wirującymi na rozgwieżdżonych planetach, scena z donkiszotowskimi drabinami z Cervantesa (1976) czy pogrzeb rewolucjonisty w Majakowskim (1978) te-

goż twórcy; powtarzane jak refren parady uczniów chederu w rytm walca *François z Umarłej klasy* (1975) czy defilada nieboszczyków z wodzem na szkielecie konia z rewii *Niech szczerną artyści* (1985) Kantora, oparte były zawsze na współdziałaniu aktorów z przedmiotami i z materią plastyczną. Współgranie zmarionetyzowanego człowieka ze zwyczajnym obiektem, ale przy tym zanimizowanym bądź plastycznie przetworzonym, budowały narrację w tych spektaklach. W teatrze Mądzika nowe zjawisko plastyczno-teatralne najczęściej pojawiało się bez ujawniania animującego je aktora, sprawiało wrażenie czegoś niezależnego i samoistnego, choć zdarzało się, że było skutkiem uwidocznionego działania człowieka. Rzadko kiedy były to zdarzenia jednorazowe, zamknięcia jakiegoś obrazu, ukazywane jako skutki uprzednich, scenicznie skonkretyzowanych działań aktorskich, najczęściej stawały się one całą sekwencją – serią przemian rozwijających się w czasie i powodujących, że widz miał wrażenie obcowania z jakimś nie do końca rozpoznawalnym zjawiskiem. Często obrazy-postacie współtworzyły też barwy i wytrawne światło, jakości nie do końca określonej materii, rzadziej przy ich konstrukcji Mądzik stosował przedmioty przetworzone, swoiste asamblaże o surrealistycznym rodowodzie czy rzeczy przypominające Kantorowskie bio-obiekty. Widziane w dużym oddaleniu czy przy słabym oświetleniu zjawiska te – choć przecież wytworzone z układów konkretnych rzeczy bądź z określonej materii – nieraz sprawiały wrażenie obrazów abstrakcyjnych. Niekiedy pojawiały się w spektaklach tylko raz, choć to właśnie one były łatwo zapamiętywane. W innych przedstawieniach artysta wprowadzał je po kilka razy, wówczas przybierały charakter refrenu: stawały się powtarzającym się, opozycyjnym dramaturgicznie wątkiem o metaforycznej wymowie.

Pierwszy obraz-postać pojawił się w *Wieczery* w 1972 roku. Od początku przez zmienną przestrzeń prowadziło Wędrowca białe światło, niekiedy pulsujące, by w pewnym momencie zamienić się w silnie oślepiający go strumień, w końcu zaczerwieniony. We *Włóknach* (1973), kolejnym spektaklu, swego rodzaju laboratorium tworzyw teatralnych, kilka obrazów i czynności – wapienna struga, staczanie się nowo narodzonych, działania Ocalałego z symbolem-maską i chustą czy kilkakrotne wznoszenie Wieży Babel – pojawiało się jako załączki formy obrazu-postaci, ale jeszcze nie doszło do pełnego ukształtowania tej struktury. Natomiast udało się to w pełni zrealizować dzięki uruchomionym nadmarionetom w *Ikarze* (1974). Ich szybkie i agresywne krążenie zalewało czerwienią scenę, eksponując jednocześnie żywość zmiennej faktury. W pewnym momencie te same marionety

odslaniały swe złote wnętrza, oślepiając widzów. W tym spektaklu pierwszy obraz-postać ujawnił się jako nowe zjawisko, kolejny – jako zdarzenie. Stał się nim raptowny finałowy najazd sztucznej widowni na odbiorców i równie nagły jej rozpad. Analogiczna sytuacja zaszła w *Piętnie* (1975). Zróżnicowanie światła w całym spektaklu – najpierw matowomlecznego, blikującego i pełznącego po podłodze miejsca gry, iskrzącego się, płynącego, chyboczącego się, czasem tworzącego linie świetlne, a później uderzającego wprost w oczy, wreszcie wydobywającego się niespodziewanie z trumny – powodowało wrażenie trwałej obecności jakiegoś nieokreślonego bytu, objawiającego się jako światło w różnych postaciach. Zaskakującym zdarzeniem, wywołującym pytanie o głównego nieznanego sprawcę, był też szybki demontaż architektury sceny przy jednoczesnym, niespodziewanym przewożeniu całej widowni przez pustą już salę.

W *Zielniku* (1976) – poza postacią mężczyzny widzianą migawkowo w kadrach unieruchomionych światłem stroboskopu w różnych punktach przestrzeni, a także kontrastową grą bieli pudła sceny i tęczy barw, co w większym stopniu było doznaniem estetycznym niż wytworzeniem takiego obrazu, o jakim mówimy, obrazowym zdarzeniem-postacią stał się finał: nagłe spadanie z sufitu obiektów, odczytywanych jako antropomorficzne kobiece szczątki. W *Wilgoci* (1976) takich obrazów-zdarzeń plastycznych nie brakowało. Wędrujące niewielkie przestrzenie w szerokim obszarze sceny, niezwykle roztańczone żywe płaszcze, ożywiona wilgocią i wiatrem zasłona, odsłaniająca protezy nóg, a w finale – podświetlone pałubowate ciało ludzkie, wiszące na sznurze, z którego skapywały krople wody. Najbardziej intrygującym zjawiskiem była jednak cała ujawniająca się w pewnym momencie widzom przestrzeń tunelu, w którym prowadzono grę – ciemna, ociekająca wilgocią i połyskująca światłem, przemieniająca się z każdą sekwencją. Podobnie zbudował Mądzik *Wędrowne* (1978) – poza poruszającym się obrazem wzrastającego zboża, skrzynią z mieszałem, pojawiającą się na początku i na końcu spektaklu, pielgrzymującą trójwymiarową ikoną Chrystusa, i ożywianą wielokrotnie dźwiękiem wędrowną tłumy kukieł – intrygowała przestrzeń, w której się wszystko zdarzało. Nabierała ona indywidualnego charakteru w takim stopniu, że zaczynało się ją traktować jako miejsce, które samo jest postacią. W spektaklu tym umieścił jeszcze artysta jedną z pierwszych sekwencji sprawiających wrażenie abstrakcyjnej, mimo jej konkretności. Wysypywanie szczątków tworzywa z pionowo stojącej skrzyni, odbywające się w oszczędnie dozowanym świetle, a później wzlatywanie ich w górę w postaci gęstej chmury, sugerowało powstawanie nieznanego zjawiska. Cały *Brzeg*

(1983) został zbudowany z podobnych zdarzeń – szczególna autonomia cechowała poruszające się w ciemności paciorki różańca i wzrastające, jarzące się włókno, otaczające widzów z różnych stron, którzy w coraz większym stopniu odkrywali swoją wewnętrzną z nim łączność.

W trzech wspomnianych spektaklach – łącznie z tunelem *Wilgoci* – w pierwsze formy postaci scenicznych zostały przemienione także stany i faktury materii. W *Pętaniu* (1986) dominowały ożywiane przedmioty, posiadające własne światła, wzrastające fallusoidalne formy współgrały z ekstazytycznym ruchem kobiety, drewnianą kukłę starca ożywiało wysypywane przez niego ziarno. Zjawiskiem narzucającym odbiorcom swoją tajemniczą atmosferę stał się końcowy obraz: odjazd sarkofagów-skrzyń, zasypywanych od góry ziarnem czy też deszczem piasku, w księżycowym, zadymionym pejzażu. Trudno jednak o nim mówić jako o obrazie-postaci aktorskiej, której można przypisać indywidualność i odrębność, choć silnie oddziaływał jako symptom zanikania i śmierci. W spektaklu tym, podobnie jak w wielu innych, pojawiło się także nie do końca wytłumaczalne abstrakcyjne zjawisko: padający rozjarzony ostrosłup w kształcie namiotu, przekształcający się w linię światła. Tego rodzaju sekwencje zagościły na stałe w dramaturgii spektakli Mądzika – we *Wrotach* (1989) analogiczny charakter miał unaoczniony demontaż wielkiej bryły materii. Widziana z dużej odległości gra aktorów z kołami o nietypowym kształcie, stanowiącymi stelaż konstrukcji wielkiej formy, a później wybuch zielonej, dość lotnej masy, który był w rzeczywistości widokiem czynności aktorów prowadzących do zdjęcia płachty materiału, stawała się obrazem o powiększonej wartości emocjonalnej i treściowej. W pełni natomiast zanimizowana została tocząca się bryła materii – właśnie ją można określić jako pierwszy obraz-postać w tym spektaklu. Drugim powołanym do życia nowym zjawiskiem stało się bardzo szybkie wytworzenie pejzażu kanionu – poprzez podnoszenie brzegów rozpostartej już płachty, otaczającej wcześniej bryłę, rozbudowane poprzez podciąganie ku przodowi mokrych lin, sprawiających wrażenie węży i odsłonięcie drugiego koryta z wodą. W tym żywym – gdyż właśnie tworzonym – pejzażu drogi miała miejsce jedna z najbardziej przejmujących scen w teatrze Mądzika, będąca wyrazistą metaforą gatunkowej egzystencji człowieka: szereg osób podążających ku przodowi i kolejno upadających w błotnistą materię. Podkreślał go żywy obraz grobu, zapełnionego pływającymi wcześniej postaciami.

W *Tchnieniu* (1992), a także w dwóch następnych dziełach Sceny Plastycznej, sama przestrzeń stała się równie istotnym bohaterem jak człowiek i w różnym stopniu upostaciowione siły, które powodowały bieg wydarzeń.

Obrazy-postacie aktorskie skonstruowanych przestrzeni, obecne w trzech kolejnych realizacjach scenicznych, wyznaczyły zjawiska, różniące się jednak od siebie, choć mające wiele wspólnego – ograniczę się tutaj do wskazania zasadniczych różnic. Niekończąca się i bezgranicznie odległa przestrzeń *Tchnienia*, zatapiająca się w ciemnościach i słabo rozświetlana zamglonymi, jaśniejącymi snopami światła, po wybuchu strumienia oślepiającej bieli, pod wpływem powietrznego zawirowania przekształcała się w otulającą wszystko materię puszystego śniegu. W finale *Szczeliny* (1994) ukazana w pewnym momencie w dalekiej perspektywie zimna i błękitnawa przestrzeń odległego tunelu zaczęła dygotać od fundamentów, chwiać się i rozpadać – pozostały po niej jedynie ruiny, a w zburzone resztki wtapiała się siedząca, nieruchoma postać, spychająca wcześniej kolejno ciała ludzkie w przepaść. W *Kirze* (1997) cała przestrzeń została zmaterializowana w jeszcze większym stopniu niż w *Tchnieniu*. Odczuwało się wielkość zajmowanego przez nią obszaru, ale w wielu miejscach niespodziewanie ożywała: stawała się przez chwilę niewytłumaczalnie gęsta i ciemna. Ciągłe jej przekształcenia trwały do końca zdarzeń – określały ciągle płynny, proteuszowy stan. Przemiany nieprzenikliwych, nieco rozjaśnianych miejscami fragmentów pozwalały dojrzeć jeszcze jeden trwały i powtarzający się obraz w różnych wariantach – złożony tym razem z grupy ludzi, najpierw widocznych osobno, później połączonych, wreszcie wspólnie oddalających się i na przemian zbliżających do siebie, jak cząstki składanego wachlarza. Ten drugi obraz *Kiru* kontrastował z pierwszą postacią przestrzeni, podobnie jak w *Szczelinie* pojawiający się na koniec zimny pejzaż pozostawał w opozycji do wcześniejszej gwałtownej i syntetycznie ukazanej sceny szamotaniny między żywymi ciałami, odbijającej się w ciemnym lustrze, zawieszonym wysoko w górze.

W *Całunie* (2000) Mądzik wytworzył obraz-postać ze skonkretyzowanej materialnie przestrzeni w innej skali, lepiej w tym przypadku byłoby nawet mówić o wyodrębnionym miejscu. Innymi zlokalizowanymi miejscami stały się okręcające się wokół własnej osi żyjące kokony, różnicujące się później w kształcie, nabierające barw, iskrzące się nimi, chwilami niespodziewanie rozświetlane, które ujawniały mieszczące się w nich ludzkie ciała. Opakowania ludzkich ciał także stały się postaciami – w działaniach wokół nich toczyła się większość spektaklu. Podobnie przemieniało się w obraz-postać wielkie płótno, ożywiane poprzez samo zwijanie go w odpowiednio prowadzonym świetle – sekwencja ta trwała dostatecznie długo, by można ją było

w ten sposób określić w odmienności do ukazywanej wcześniej za zasłanami materii rozświetlanego włókna.

W *Odchodzi*, kolejnej realizacji Sceny z 2003 roku, artystę nadal interesowało eksponowanie faktur i jakości włóknistej materii – właśnie temu została poświęcona pierwsza sekwencja spektaklu. Nie była ona jednak tak dalece opracowana, żeby można było ją określić jako osobną sceniczną postać. W *Odchodzi* powtarzana była kilkakrotnie scena z przetaczanym kieratem, ale można ją umieścić w kategoriach działań człowieka z przedmiotem – Mądzika najwyraźniej w tej sekwencji zainteresowało plastyczne opracowywanie dość realistycznego przedstawienia ludzkiego trudu. Natomiast cechy pełnej animizacji łatwo było dostrzec w sekwencji gwałtownego wydobywania się macew spod powierzchni ziemi, a później równie niespodziewanego ich znikania. Zjawisko podlegało ożywieniu, stało się obrazem-postacią aktorską, zostało przedstawione nawet bardziej wyraziście niż podobne do niej w wymowie spadanie atrap abstrakcyjnie ukazywanych kobiecych szczątków z sufitu w Zielniku.

W jednym z ostatnich spektakli – w *Przejściu* (2010) – poza głównymi tematami interesowały Mądzika nadal faktury materii i wydobywanie podstawowych jej jakości z ciemności. Nawet nie w nieokreślonej, rozległej przestrzeni, tylko w miejscu konkretnie wskazanym, jak w *Całunie* sprzed dziesięciu laty: artysta za miejsce swych analiz obrał trzypoziomowy grobowiec. Na wierzchu konstrukcji pojawiała się na początku jakaś żywa, jasna masa – i dość szybko spadała; później, na niższym poziomie, para bohaterów pogrążała się w nietypowej, szeleszczącej i świecącej się ziemi. Właśnie ona w największym stopniu podlegała ożywieniu i nabierała osobliwie indywidualnego charakteru. Ale stawało się tak wyłącznie na skutek uwyraźnionych ludzkich działań – bez istotnych, nieujawnianych plastycznych procederów. Swą własną funkcję spełniało w tym spektaklu skąpe światło – służyło obrazowi, nie przekształcając się w postać. Animizacja przedmiotu dokonywana przez człowieka była dostrzegalna naocznie, co od razu nadawało jej inny status niż przy animacji, której sprawca pozostawał w ukryciu. W tym spektaklu trudno wyodrębnić obraz-zjawisko czy obraz-postać, chyba że uznalibyśmy go za animizowaną ziemię, wypełniającą wnętrze środkowej pary grobów. Cała quasi-fabula *Przejścia* zbudowana była wszakże przez plastykę, choć działania plastyczne aktorów z przedmiotem i ich dynamiczne zachowania, inaczej prowadzono niż wcześniej w teatrze Mądzika. Właśnie na polu przemienianej konwencji gry artysta starał się coś nowego osiągnąć. Dramaturgia *Przejścia*, szkicuująca żartobliwą i czytelną pla-

styczną quasi-fabulę o życiu po śmierci, wskazała w innym zakresie, że możliwości plastycznego sposobu wypowiedzi mogą być zastosowane nie tylko w przedstawianiu tematyki esencjalnej, odnoszącej się do bytu człowieka w ogóle, ale także przy mniej poważnych sposobach ujmowania różnych tematów.

W *Lustrze* (2013) obrazem w funkcji postaci aktorskiej stawalo się także określone miejsce: kilkakrotnie podejżdżająca i oddalająca się, otwierająca się i ukazująca swe zmienne wnętrza wymyślna maszyna sceniczna, w której artysta postanowił rozegrać sadomasochistyczne idee przenikające prozę Bruno Schulza.

Od premiery *Całunu* spektakle Mądzika nie wytyczały wyraźnej linii rozwojowej tworzywa plastyczno-teatralnego i powiązanych z ich działaniem problemów. Artysta rozwiązywał je nadal, ale każdy ze spektakli poświęcony był warsztatowym sprawom niełączącym się bezpośrednio z podejmowanymi uprzednio. Mądzik wzbogacał swoje wcześniejsze rozwiązania, korzystając z nich w nowych kontekstach. Powracał nieraz do rzeczy wydawałoby się już rozwiązanych czy nawet odrzuconych. Obrazy-postacie były najbardziej dojrzałymi plastycznie formami prezentacji w jego teatrze, ale do środków powodujących powstawanie stosowanej przez artystę narracji należą także wprowadzane w akcję przetworzone obiekty, w syntetyczny sposób sygnalizujące nowe znaczenia, a także działania człowieka z celowo słabiej opracowanymi przedmiotami, umożliwiającymi tym sposobem ich ożywianie.

W ostatnich kilkunastu latach – ze względu na liczne realizacje w teatrze zawodowym – artysta w większym stopniu niż dawniej traktował plastykę teatralną z perspektywy zawodowego scenografa, który może wykorzystać gotową maszynierię teatralną czy konwencjonalne środki albo całą materię plastyczną jako element wspomagający akcję uzależnioną od tekstu. Coraz bardziej myślał też o scenariuszu jak reżyser przygotowujący dramat przy pomocy zawodowych aktorów – siłą rzeczy następowały zbliżenia do profesjonalnej emocjonalności aktorskiej gry – więc do psychologicznego konkretności – bądź do przedmiotowego stosunku do obiektu obecnego na scenie. Te dwa połączone momenty stały się powodem większego przybliżania się do potocznego realizmu zachowań i ukazywania rzeczy.

Jednocześnie nawet w ostatnich spektaklach Sceny Plastycznej teatr Leszka Mądzika w znacznej części, choć w mniejszym stopniu, pozostał w kręgu podejmowanej od początku, od *Ecce homo*, egzystencjalnej problematyki: ukazywał fundamentalne przeżycia człowieka doznawane w różnych eta-

pach życia, odnosząc się przy tym do esencji bytu ludzkiego w całości. Miłość, cierpienie, radość czerpana ze zmysłowości, przemijanie i śmierć, pożądanie, przerażenie, lęk, nieustająca nadzieja, emocjonalne wzloty, dążenia kierowane ku poszukiwaniu Boga, przemiana, klęska i rozpad otaczającej materii – wyznaczały skalę istnienia człowieka, napięcie refleksji dążącej do uchwycenia głębszego sensu życia, wymiar zawartej w nim duchowości. Bohater Mądzika oscylował między Bytem a nicością, jedynym jego oparciem stawała się nadzieja i wiara. Często odsłaniające się pesymistyczne nastawienie Mądzika – z większą lub mniejszą siłą powtarzające się we wszystkich spektaklach wątki niepewności, rozkładu, zniszczenia i przemijania – tonowane były pobudzaniem pozytywnych emocji i głębią zrównoważonych nastrojów. Nieprzerwane przepływanie ambiwalentnych zdarzeń przekształcało ulotne niepokoje w trwałe metafizyczne napięcie. Mimo oczywistej racji perspektywy ludzkiego dążenia nakierowanego ku *sacrum*, łączące się z nią zdarzenia przełamywane były ciągle powracającą, skonfliktowaną z nimi potrzebą ludzkiej zmysłowości, odradzającego się erotyzmu, chęcią silnego osadzenia swego istnienia w wymiernej materialności... Perspektywa ludzkiego oczyszczenia wznosiła się i opadała, była zbyt silnie rozdzielana tragizmem przemijania i rozpadu, by mogło łatwo dochodzić do teatralnego *katharsis*. Nieustannie obecny impuls drażenia krańcowych stanów bytu wytwarzał jednak poczucie możliwości dotknięcia tajemnicy – niepełnej w przeżyciu i niejasnej dla intelektu, ale gwarantującej rację ciągłego podejmowania trudnej drogi docierania do Ładu, Kosmosu, do poczucia Boga.

Chęci ukazywania ambiwalentnych dążeń, celów i impulsów ludzkich, odczytywanych przez widzów poprzez nastroje płynące z sekwencji obrazów, wzmacnianych dramatyczną muzyką, nakazywały artyście poszukiwania najbardziej trafnych i emocjonalnie skutecznych środków konstrukcji scenicznego działania. Ramy podejmowanych treści pozostawały niezmiennne, choć miały różną siłę. W istocie artysta za każdym razem tworzył na nowo ruchomy obraz sceniczny przy pomocy ciągle w inny sposób komponowanego plastycznego tworzywa przy jednoczesnym przekształcaniu rodzaju stosowanego aktorstwa. Nietypowe środki i sposoby operowania nimi wywoływały u odbiorców niespotykane w innych teatrach serie zróżnicowanych emocji i przeżyć, odsłaniających coraz bardziej subtelne sensy i znaczenia ludzkich dążeń, a przez nie pobudzały do refleksji, nierzadko metafizycznych. Spektakle w wysokim stopniu angażowały widzów, przypominały niecodzienne, ezoteryczne seanse – w pewnym zakresie podobne w skali

napięć, przenoszonych nastrojów i sugerowanych treści, choć środki teatralne Sceny Plastycznej ulegały permanentnym zmianom. Nawet skomplikowane formy narracji plastycznej, które Mądzik dzięki swoim poszukiwaniom odkrywał pod koniec zeszłego wieku, w ostatnim piętnastolecu zaczęły być coraz wyraźniej zastępowane dawniejszymi, literackimi sposobami opowiadania odnawianymi poprzez plastykę.

W kolejnych kilkunastu spektaklach – od *Wieczery* z 1972 roku do *Całunu* z 2000 roku – Mądzik systematycznie konstruował dzięki różnym sposobom nową teatralną przestrzeń, wywołując w pewnym momencie sugestię rozciągającej się nieskończenie odległości. Równie wiele lat poświęcił kształtowaniu światła, niewypływającego jedynie spoza obiektów, ale także z wnętrza ukazywanych rzeczy – dzięki zastosowaniu prostych środków, choć nieraz przy tym technicznie skomplikowanych. Jednocześnie artysta badał możliwości teatralnego ukazywania przedmiotu w całości bądź jego części, poddanej działaniu czasu, poczynając od prawie nieuksztaltowanej, jakby abstrakcyjnej atrapy, poprzez elementy sugerujące przedmioty – aż po drobiny pyłu o zmiennej konsystencji, zagęszczające powietrze i wytwarzające łatwo przenikalną materię. Pracował nad całym tworzywem teatralnym, w tym także nad aktorstwem. Początkowo częściowo zasłaniał drugoplanowych aktorów maskami i workowatymi kostiumami, pozwalając im jedynie na ekspresyjną gestykę i kontrastując dynamiczne grupy ze znacznie bardziej statycznym ruchem postaci głównych bohaterów. Stosował wówczas jednocześnie kukły i manekiny, później chętnie eksponował wydobywające się dzięki światłu z ciemności sylwety figur i fragmenty postaci, często tylko ich twarze, ramiona czy nogi. W kolejnych spektaklach stopniowo wprowadzał nagość – częściowo odsłonięte fragmenty ciała ludzkiego jako jeszcze inną, nową materię. W końcu ujawnił na scenie fizyczną postać aktora, wyraziste, prawie rzeźbiarskie ujęcia pełnych znaczenia wizerunków. Do sprawdzonych zachowań aktorskich stopniowo dodawał inne, wcześniej nieobecne. Działania ludzkich sylwetek i figur spajał wystudiowanym ruchem plastyki scenicznej, najczęściej pełnym symbolicznych odniesień. Całość spektakli wiązał rytmem i dźwiękiem, podkreślającym treści – muzyką komponowaną przez wybitnych artystów. Wzbogacał ją sekwencjami abstrakcyjnych w wymowie ruchomych form, które funkcjonowały jako postacie sceniczne, równie istotne jak działania aktorskie. Przez lata Mądzik ponadto sprawdzał sposoby budowy napięć dramaturgicznych, a w końcu – w *Bruździe* w 2006 roku – ośmielił się nawet do pozbycia się własnego teatralnego sztafażu, tego, nad czym usilnie pracował przez wcześniejsze

dziesięciolecia. Postanowił odrzucić iluzyjne teatralne przestrzenie, zrezygnować z oświetlania, wszystko odsłonić i ujawnić przy roboczym świetle scenicznym, nie uciekając się jak dotąd do mroku, ciemności i świetlistych iluzji. Sam w niej wystąpił jako animator całej akcji.

Metafizyczne sensory spektakli docierające w teatralnych seansach Mądzi-ka prawie całkowicie przesłaniały w odbiorze ich formę, a tym bardziej zacierają konstrukcję. Przenikająca je siła pobudzania wyobraźni i wywoływania emocji uniemożliwiała porządne analizy. Zaprojektowany przez artystę sposób odbioru skutecznie utrudniał obserwację tworzywa i sposobów działania szybko przekształcających się scenicznych obrazów. W pamięci widzów pozostawały przede wszystkim najbardziej wyraziste układy, przesycone uczuciowością nastroje i wytwarzane przez nie niejasne znaczenia. Niełatwo więc było ogarnąć strukturę spektaklu czy precyzyjnie zarejestrować kompozycję scen bezpośrednio po jego obejrzeniu, a jeszcze trudniej w czasie późniejszym – na obserwacje nakładały się dodatkowo zindywidualizowane doznania i wyobrażenia widza. Nawet dla sympatyka tego teatru porównanie kompozycji kilku kolejnych spektakli było prawie niemożliwe. W pamięci pozostawały fragmentarycznie zapamiętane sekwencje.

Spośród wszystkich twórców teatru narracji plastycznej Mądzik traktuje swoje prace najbardziej konsekwentnie – mimo współpracy technicznej innych osób przy konstruowaniu mechanizmów teatralnych, obecności aktorów w polu gry i projektowaniu wraz z kompozytorem tła muzycznego są one w całości kontrolowane przez artystę. Technik pomaga w projekcie jakiegoś użytecznego urządzenia; aktor eksponuje ciało, a niekiedy proste czynności, lecz nie dodaje do spektaklu niczego od siebie: nie uzewnętrznia własnej psychiczności i duchowości. Kompozytor wypełnia tylko swoją muzyką dramaturgiczny bieg zdarzeń, co prawda współtworzy siłę i ton zaskoczeń i konfliktów, ekspozycji i uniesień, ale zaprojektowane i opowiedziane były one wcześniej przez Mądzika, łącznie z ustaleniami dominujących rytmów, nastrojów i czasu trwania poszczególnych wątków i tematów.

Refleksja nad konstrukcją spektakli Sceny Plastycznej pozwala na kilka zasadniczych stwierdzeń. Przestrzeń, światło, materialne faktury, człowiek w funkcji działającego aktora, a także przedmiot lub jego fragment – elementy konstrukcji scenicznych obrazów i sekwencji – prawie w każdym ze spektakli są inaczej uformowane. Niekiedy różnice między budową przestrzeni, sposobem konstytuowania światła czy przedmiotów nie zaskakują odbiorców od razu, nawet wtedy, gdy wyraźnie zostaje wprowadzony jakiś nowy, nieużywany dotąd element, ale za każdym razem są w istocie w odmienny

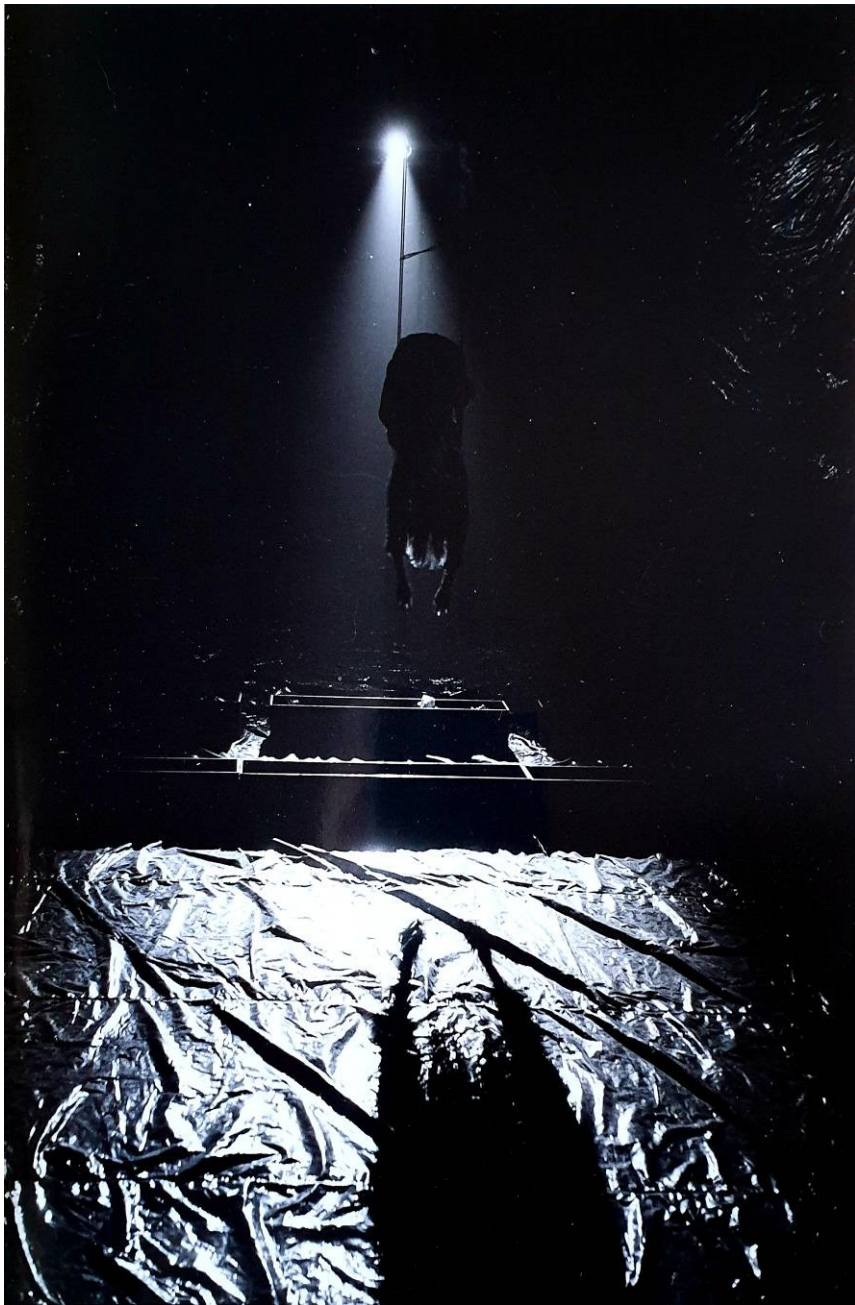
sposób powiązane i skonfigurowane. Różne są także ich wzajemne relacje ze względu na pełnione każdorazowo funkcje. Trzeba w tym miejscu powtórzyć, że Mądzik traktuje przestrzeń, światło, materię, człowieka i przedmiot jako równorzędne konstrukcyjnie elementy spektaklu, ale w każdej ze scenicznych realizacji przypisuje im różne funkcje w zależności od potrzeb kształtowania zasadniczych ruchomych obrazów-postaci, które przybliżają emocjonalnie odczuwane idee. Wszystkie zasadnicze elementy konstrukcyjne – nawet przestrzeń i światło – mogą spełniać wobec siebie różne funkcje służebne. Jeśli są wyraziście wyodrębnione i wzbogacane, najczęściej wypełniają je ponadto wartości symboliczne, wskazujące na całościowe znaczenia spektaklu: powstają wówczas przywoływane już dokładniej samodzielne obrazy o cechach postaci aktorskiej, organizujące przebiegające zdarzenia. Tę samą funkcję pełnią one także, kiedy nie odnoszą się do czytelnego symbolu – plastyczna quasi-aktorska konfiguracja istnieje wtedy w ciągłym procesie, w fazie wytwarzania, pojawia się *in statu nascendi*. Można powiedzieć, że wówczas celem artysty staje się odkrycie warstwy znaczeń materii plastycznej dotąd niewypowiedzianych, a obraz-postać dąży ku nierozpoznanym archetypom czy znaczeniom, które artysta chce poprzez samo ich odczucie wyodrębnić i wskazać...

Różnicowanie przez Mądzika ze spektaklu na spektakl funkcji elementów konstrukcji nie zawsze jest zgodne z ich jednoczesnym jakościowym bądź technicznym udoskonalaniem. Zwykle po osiągnięciu jakiegoś pułapu operowania daną warstwą tworzywa formowane są inne, pomijane przedtem aspekty przestrzeni, niewykorzystane dotąd możliwości budowy przedmiotu czy sposoby scenicznego zachowywania się aktorów. Od początku swej działalności Mądzik po kolei kształtował wszystkie elementy teatru – z badania jednych dość szybko rezygnował, inne rozwijał nadal, szczególnie przestrzeń, światło, sposób użycia aktora i formowania przedmiotu. Wszystkie traktował jak plastyk, malarz decydujący o płaskiej, głębokiej lub podzielonej na segmenty przestrzeni obrazu czy o wyborze zastosowania nasyconych, skontrastowanych bądź monochromatycznych barw, o ekspresyjnym albo wyłącznie syntetycznym, znakowym wskazywaniem obecności człowieka. Środki budowania spektakli Mądzika nie sprowadzają się jedynie do plastyki czy malarstwa – ich sensy, znaczenia, a także dramaturgię przekształcania emocji widza stale wzmacnia i uwyrażnia muzyka. Nie buduje jednak ich w pełni, bowiem podstawę znaczeń wyznaczają intencje artysty i jego wyeksponowany chrześcijański światopogląd, a materię spektakli konkretyzuje cała kompozycja plastyczna, szczególnie konstrukcja rucho-

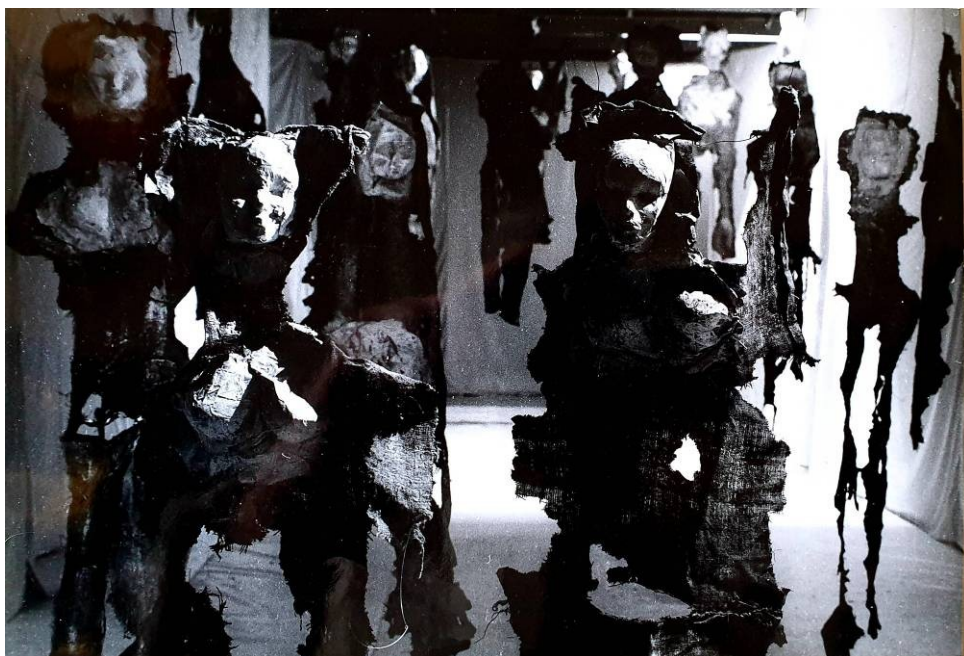
mego obrazu-postaci, oparta na zasadzie kontrastów i dopełnień, stosowanych w bardziej ograniczonej skali. Dramatyczny konflikt pojawia się w teatrze Mądzika jako gra światła, przedmiotu, przestrzeni, postaci ludzkiej i niedookreślonego materialnego substratu, elementów nie dość że zróżnicowanych, to jeszcze przemieniających się w konstytucji spektakli w trakcie każdego z nich. Ogólne sensy i znaczenia wynikają z ich zestawień i z kolejnych przekształceń, z całej plastycznej gry.

Silniejsze poddawanie się inspiracjom literackiej budowy, obecne w ostatnich kilkunastu latach w spektaklach Sceny Plastycznej, łączy się z częstszym podejmowaniem przez Mądzika pracy scenografa, reżysera, a niekiedy autora w zinstytucjonalizowanych teatrach. Artysta nie rezygnuje jednak w przygotowywanych tam spektaklach ani ze swoich zasadniczych idei, ani ze sposobów ich ukazywania. Można przypuszczać, że sprawdza, w jakim stopniu są one możliwe do wprowadzenia w teatrze pudełkowym: skupia się w jego przestrzeniach na konstrukcjach nowych architektonicznych układów i na kostiumach, poddanych w dużym stopniu ożywiającemu je światłu. To właśnie ono wraz ze scenicznym ruchem aktorów przenosi głównie do teatrów zawodowych dotychczasowe walory teatru artysty: emocjonalne uwikłanie człowieka w otaczającą materię przy jednoczesnym dystansie do niej, pozwalającym na transcendowanie ludzkiej duchowości. Także zmysłowe walory materii i szybkie procesy przemijania, otaczające ludzki byt dążący poza ziemskie uwikłania czy egzystencjalne poczucie tragizmu rekompensowane dążeniem do Boga. Praca w zinstytucjonalizowanym teatrze wpłynęła jednocześnie na zainteresowania formalne Leszka Mądzika w nowszych spektaklach Sceny Plastycznej. Artysta zaczął badać inne niż dotąd, kameralne przestrzenie, przybliżać akcję do odbiorcy, zmniejszać jego dystans do wyeksponowanej materii. Zajął się w swoim teatrze wypełnianiem wcześniej pomijanych obszarów, na których nadal może prowadzić ekscytującą sceniczną grę.

ZBIGNIEW TARANIENKO – teoretyk teatru, krytyk sztuki i literatury, organizator życia artystycznego. Profesor Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. W latach 1981–1995 pracował w Centrum Sztuki Studio jako doradca artystyczny w czasie dyrekcji Józefa Szajny, a także jako kierownik literacki Teatru Studio i kierownik Galerii Studio podczas dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego. Autor około 800 artykułów, współautor 300 audycji radiowych, kurator ponad 200 wystaw.



Leszek Mądzik, *Zielnik* (1976)



Leszek Mądzik, *Wilgoć* (1978)

Marek Waszkiel

MĄDZIK W BIAŁYMSTOKU

Częstotliwość obecności Leszka Mądzika i jego Sceny Plastycznej KUL w Białymstoku być może nie oszołamia, ale trudno wyobrazić sobie, by duże polskie miasto, mające wielkie ambicje kulturalne, a i spory potencjał, nie zabiegało o zaprezentowanie tego niezwykłego artysty własnej publiczności. Białystok nie przegapił swojej szansy.

Ponad trzydzieści lat temu, w połowie lat 80., ówczesna Scena Propozycji Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki zaprosiła Scenę Plastyczną KUL z *Wilgocią*. Takiego przedstawienia białostoczanie wcześniej nie widzieli. Szczęśliwcy, którym udało się zobaczyć *Wilgoć*, z pewnością zachowali ten spektakl w pamięci. I pewnie niejeden teatroman zmienił optykę patrzenia na sztukę teatru, odtąd widzianą już nie tylko przez pryzmat gry aktorskiej czy lalkowej, ale oczyma malarza światła, wizjonera omijającego słowo, a mimo to trafiającego precyzyjnie do wyobraźni i emocji odbiorców.

Później już tylko dwukrotnie Mądzik pokazywał swoje przedstawienia w Białymstoku, zawsze w ramach Dni Sztuki Współczesnej, jednej z najważniejszych podlaskich imprez kulturalnych organizowanych przez Białostocki Ośrodek Kultury. W 1995 oglądaliśmy *Szczelinę*, w 2011 – *Przejście*. Te trzy tytuły dały jednak szansę na poznanie stylu Leszka Mądzika, jego fascynującej wyobraźni, uruchamiającej nieoczekiwane przestrzenie piękna, ale i pokory w opowiadaniu o najtrudniejszych momentach ludzkiego życia.

Kilkakrotnie Leszek Mądzik dzielił się z białostocką publicznością swoimi pracami scenograficznymi, fotograficznymi i graficznymi. W różnych przestrzeniach miasta pokazywano zdjęcia z jego spektakli, zdjęcia autorskie (m.in. *Faktura ziemi*), a nawet elementy scenografii z przedstawień Sceny Plastycznej KUL.

Najściślejszą współpracę na Podlasiu podjął jednak z lalkarzami. Był autorem scenografii do *Inkwizytora* wg *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego

wyreżyserowanego w Białostockim Teatrze Lalek przez Wojciecha Kobrzyńskiego (prem. 13 X 2007). Zdjęcie z tego spektaklu pojawiło się na okładce albumu *Leszek Mądzik. Teatr, scenografia, warsztaty, fotografia, plakat / theatre, stage design, workshops, photography, poster* (Wydawnictwo Jedność, Kielce 2008). Dłuższą współpracę podjął z białostockim Wydziałem Sztuki Lalkarskiej warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Tu wykładem inauguracyjnym otworzył rok akademicki 1999/2000. Mówił o swoim teatrze. Wypowiedział chyba po raz pierwszy słowami swoje artystyczne *credo*. To było niezwykle wystąpienie. Mądzik łączył słowa w tak zaskakujące i nieoczekiwane konteksty, że budował nowy język, podobnie jak tworzył nowy teatr, malując na scenie niezwykłe obrazy.

W kilka lat później, po serii warsztatów ze studentami, przygotował spektakl dyplomowy studentów Wydziału Sztuki Lalkarskiej. Były to *Warsztaty* z muzyką Arvo Pärta i Pawła Serafińskiego (prem. 9 I 2005). Warto też może na koniec przypomnieć, że Leszek Mądzik posiada dyplom magisterski kierunku reżyserskiego białostockiego Wydziału Sztuki Lalkarskiej, a jego praca dyplomowa, będąca autorskim opisem zrealizowanych na Scenie Plastycznej KUL spektakli, jest niezwykle, literacką wypowiedzią tego „milczącego” artysty o swoim dziele.

MAREK WASZKIEL – prof., polski historyk teatru lalek, krytyk teatralny i pedagog. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1977–2005 związany z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk, gdzie uzyskał doktorat oraz habilitację. Ponadto pełnił funkcję dziekana Wydziału Lalkarskiego oraz prorektora Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie do dziś pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Białostockiego Teatru Lalek oraz Teatru Animacji w Poznaniu. Jest laureatem licznych nagród w dziedzinie teatru oraz krytyki teatralnej, między innymi Nagrody Sekcji Krytyków Teatralnych PO ITI za popularyzację polskiego teatru na świecie, Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za książkę *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000* oraz Nagrody Polskiego Ośrodka ASSITEJ dla krytyka teatru dla dzieci i młodzieży. Odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi, Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze - Gloria Artis” oraz Medalem Komisji Edukacji Narodowej.

„Lubię to Podlasie, lubię...” wywiad z Ernestem Bryllem¹

Katarzyna Skowrońska, Magdalena Bielawska: Czym Pana zdaniem jest pisanie poezji?

Ernest Bryll: Pisanie jest przypadłością, ponieważ nie jest to na ogół stan normalny. Zdarza się tak, że kogoś napada poezja. Cierpię na tę przypadłość. Nie jestem tym zachwycony, ale z drugiej strony wyraźnie widać, że muszę coś przekazać. Poezja jest niezwykłym sposobem komunikacji, muszę przekazać pewnego rodzaju konstrukcję językową, która jest jednak w jakiś sposób odrębna, nawet może wyglądać na sztuczną. Ludzie to odbierają i dla niektórych ma to jakieś znaczenie, więc się sprawdza społecznie. Poezję, jak się tłumaczy, to ludzie zaczynają rozumieć. Zresztą to jest problem nauczycieli.

Jakie więc jest znaczenie języka w poezji?

Język poezji jest szczególny, służy dekoracji, wiele wyraża. Wierzę i staram się, żeby użycie słowa w poezji było pewnego rodzaju dotykaniem rzeczywistości, która jest, ale z której nie do końca zdajemy sobie sprawę w codziennym życiu. Dzieje się to dopiero, kiedy używając pewnego rodzaju układu mowy, zdań, metafor, dążymy do wywołania w ludziach innego widzenia. Właśnie o to się staram. Wierzę, że słowo ma znaczenie i to w każdym kraju inne. Poezja jest związana z językiem bardziej niż inne sztuki. Praktycznie nieprzetłumaczalna. Można coś tworzyć, jakby bliskiego, na kanwie oryginału innego języka, natomiast w każdym języku każde słowo znaczy mimo wszystko coś innego. Nie da się tych znaczeń przekazać. Co więcej, używając słów w poezji, dotykamy pewnych aspektów rzeczywistości, jakby opukujemy rzeczywistość od strony tego czy innego języka. Język

¹ Rozmowa z Ernestem Bryllem przeprowadzona została w 21 maja 2018 roku w domu Poety w Warszawie.

angielski opukuje rzeczywistość z innej strony, polski z innej, a rosyjski jeszcze z innej. Wbrew pozorom to nie jest to samo. Anglik powie: „this is a table” i od razu widzi płaski blat stołu, natomiast Polak, gdy powie słowo stół, spostrzeżga stabilność nogi, czyli to, co podtrzymuje, a nie płaszczyznę, na której się kładzie. Od razu mamy inny obraz, inne spojrzenie od strony innych języków. Oczywiście wiąże się to z kulturą. Słowa Mickiewicza: „Litwo ojczyzna moja, tyś jesteś jak zdrowie” można przetłumaczyć na inne języki. Jednak ta metafora nie będzie tak uderzająca jak w języku polskim. My nawet nie zdajemy sobie z tego sprawy, że Mickiewicz, pisząc te słowa, odwoływał się do Kochanowskiego i do jego fraszki *Szlachetne Zdrowie*, która była tak znana, że stała się niemal przysłowiem. Kochanowski reprezentuje inny okres literatury, w którym, kiedy mówiono „zdrowie”, to miano na myśli po prostu zdrowie. U Mickiewicza ojczyzna jest zdrowiem. Chorobą jest fakt, że jej nie ma. Inne kultury tego nie rozumieją, np. Anglik, który nigdy nie stracił ojczyzny. Natomiast Irlandczyk zrozumie, ponieważ bardzo długo jej nie miał.

Jakie miejsce powinna zajmować, Pana zdaniem, poezja w życiu przeciętnego człowieka?

Takie, jakie ma. Poezja ma miejsce, kiedy jest potrzebna. Kiedy otwieram komputer, okazuje się, że ludzie do mnie piszą. Kiedyś pewna kobieta napisała do mnie po to, aby mi powiedzieć, jak ważne dla niej są moje wiersze. Literatura jest rzeczą konieczną, tak jak historia. Istnienie narodu nie jest książką historyczną. Książka historyczna to pewnego rodzaju widzenie. Trudno jest wyrazić nasze zawieszenie, poczucie bolesnego niezrozumienia przez innych. Mamy wyjątkową historię, która nie mieści się w stereotypach. Nigdzie nie ma tego, co w 1939 roku stało się na Białostocczyźnie. Dla Rosjan wojna zaczyna się od napaści niemieckiej.

Czyli to kwestia indywidualna?

Jestem dla tych ludzi, którzy sięgają po moją twórczość. Bardzo się cieszę, kiedy mój wiersz jest rozumiany. Dla mnie najistotniejszą rzeczą jest to, żeby przynieść ulgę, pomóc w zrozumieniu siebie. Pomóc ludziom, którzy czują i niepokoją się, jak ja. Wiecie, kto jest najgorszym uczestnikiem na wieczorach poetyckich? Poloniści. Oni wiedzą, oni cały czas byli uczeni, jak należy pisać. Oni już nie przeżywają literatury, ale przezuwają. Mówię to, bo sam jestem polonistą. Trzeba przeżyć i przezuć, żeby potem na nowo, po swojemu – widzieć. Każdy ma swój czyścić. Nigdy nie nadawałem się na wykła-

dowcę, profesora. Kiedyś miałem wykłady i wówczas robiły się pełne sale. Ludzie muszą być nauczani od – do. Nauka nie może pokazywać dziwnych rzeczy, takich jak ja pokazywałem. W każdym razie nie wolno się wyodrębnić. To jest zasada religijno-estetyczna. Jeżeli ktoś ma odruch taki, widzi coś denerwującego na wsi, na prowincji i zaczyna reagować, wówczas dochodzi do naruszenia zasad religijnych. Najbardziej nie lubię wyzwolonej młodzieży, która jednocześnie czuje się w dziwny sposób odrębna. Wyzwolona, ale jednocześnie gardzi innymi. Człowiek wyzwolony nie gardzi. Nigdy nie wie, czy jest wyzwolony czy zniewolony.

Czy swoje utwory kieruje Pan do określonego grona odbiorców?

Grono odbiorców tworzą ludzie, którzy chcą słuchać poezji. Otóż każdy, kto patrzy normalnie na rzeczywistość wie, że istnieje szczególnie u was na Podlasiu jakaś tendencja do pisania wierszy. Jest mnóstwo konkursów, w których uczestniczę jako członek jury. Takie zjawisko jest niebywale ciekawe socjologicznie. Ludzie lubią dobrą i ważną poezję. Potrafią wybrać pomiędzy kiczem a literaturą wyższą.

Czym wyróżnia się poezja mieszkańców Podlasia?

Otóż w różnych regionach Polski pisze się o różnych tematach. Skutkuje to tym, że od razu poznaje się dany region. Podlasie jest szczególnie bogate, wciąż coś przeżywa, na coś się skarży, do czegoś się odwołuje. Potrafi pięknie wskazywać miejsca pamięci.

Jak Pan myśli, dlaczego ludzie piszą?

Wiadomo, że na tym ani nie zarabia się pieniędzy, ani nie uzyskuje się zbyt wiele sławy. Ludzie po prostu muszą wyrazić to, co ich gnębi. Idealnym przekaznikiem okazuje się właśnie poezja. Niekiedy jest jednym sposobem wyrażenia tego, czego ludzie nie potrafią pokazać inaczej. Nawet jeśli utwory są bardzo prościutkie, można powiedzieć, że balansują na granicy grafomaństwa w technice, pisaniu, to jednocześnie jest w nich wielkie, poetyckie marzenie. Potrafię coś ludziom napisać, a oni mi mówią, że o to im właśnie chodziło. Na tym może polega moja umiejętność odbiorcza.

Jaką rolę w tworzeniu poezji odgrywa wykształcenie?

Ktoś, kto jest wykształcony, wcale nie musi być lepszy w pisaniu wierszy. Nie znoszę, kiedy inteligencja uważa, że jest najmądrzejsza. Na ogół jest to

bardzo niebezpieczne. Bo zwyczajny, prosty człowiek, czasami robi zło, ale robi zła tyle, ile to jest konieczne. W wypadku inteligentów, kiedy rozhula się ich umysł, zaczynają wiedzieć, jak ludzie mają żyć, czym się mają cieszyć, co dla nich jest poezją, dlaczego to ma być piękne, a tamto brzydkie. Robi się terror. Niebezpieczny, bo terror duszy. Wykształcenie jest potrzebne, ale wykształcenie jest uczeniem pewnego rodzaju formatowych rzeczy. Krótko mówiąc, tak jak filozofia. Filozofia była czymś ważnym za czasów greckich. Sokrates wygnany przez kłótniawą żonę, na pewno bez śniadania, podgryzając bułkę ukradkiem, łąził po agorze w Atenach, szukając kogoś, kto by mu postawił, że tak powiem, winko do picia i coś do jedzenia. Nagabywał pytaniami, musiały to być najprostsze pytania, na które zapytanemu odpowiedź wydawała się łatwa. Sokrates mu udowadniał mu, że wcale tak nie jest. Zaczynała się ciekawa gra. Oczywiście, jeśli był to ktoś zainteresowany myśleniem. Później zaczęła się filozofia z metajęzykiem, ze specjalnymi terminami, które były zrozumiałe tylko dla filozofów.

W jaki sposób poezja związana jest z filozofią?

Wczesny okres filozofii bardzo bliski był poezji. Poezja jest taka, że się wychodzi i łapie ludzi. Tak ja to widzę. Inni poeci widzą to może zupełnie inaczej. Dlatego uważam, że poezja silnie musi być związana ze sposobem mówienia. Ona musi być do wypowiedzenia. Juliusz Słowacki miał tę umiejętność słyszenia polszczyzny. U niego, że tak powiem, wszystko gładko się mówi. Bez wątpienia język polski jest trudny. Występują zaskakujące zbitki sylab, które po prostu źle się wypowiada. Słowacki zawsze idzie obok tego. Natomiast Adam Mickiewicz czasami brzmi dla nas dość dziwnie, ale jak się go wypowie „po litwińsku”, to od razu wchodzi się w rytm. Jan Kochanowski ma inny, swój rytm. Zmienił nurt całej polszczyzny po to, aby powiedzieć coś, czego cała polszczyzna wówczas nie dotykała. Przetłumaczyć *Psalm*y Dawidowe, które spolszczył. Bardzo ciekawe, że języki, które nie tłumaczyły Biblii, miały pewien problem z rozwojem. Tłumaczenie Biblii, a szczególnie *Psalmów*, wymaga pewnego rodzaju rozwoju języka, dotykania rzeczy, które dla zwyczajnych ludzi praktycznie nie istnieją. Język irlandzki nie miał tłumaczeń Biblii. Oczywiście mówię o tym prawdziwym irlandzkim, celtyckim. Oni trochę niechętnie patrzyli na katolicyzm.

Czy rzeczą, o której Pan mówi, jest natchnienie?

Natchnienia nie ma. Bardzo często ludzie pytają mnie, jak piszę, jakich miejsc potrzebuję. Bardzo miło jest, jak mam miejsce, ale nie potrzebuję go.

Miejsce nic nie robi i nic nie wnosi, gdy nie ma się nic do napisania. Nie jestem z poetów, którzy wyczekują na to, że na nich spłynie natchnienie. Po prostu robiłem wszystko, żeby nie mieć czasu na pisanie poezji. Zawsze pracowałem, żeby przebiło się to, co musi się przebić.

Kto jest dla Pana autorytetem?

Jako polonista mam i miewałem swojego rodzaju takich czy innych ważniejszych dla siebie autorów. Jednak nie można tu mówić o autorytecie. Muszę napisać coś, czego oni nie powiedzieli, przynajmniej tak musi mi się zdawać. Trzeba oczywiście wiedzieć, co było. Jeśli chodzi o Jana Kochanowskiego, to zadaje sobie proste pytanie. Kochanowski w czasie, kiedy Polska wybijała się na wielkie imperium, kiedy toczyły się boje z Moskwą o Inflanty, nie uległ prośbom Zamojskiego. Ciągnięty politycznie, aby coś napisać, nie miał do tego serca. Dlaczego natomiast miał serce do napisania trenów? Równie ważny jest dla mnie Cyprian Kamil Norwid. Przemawia do mnie swoją twórczością. Jednocześnie mam wrażenie, że jest on tak łatwo przerabiany na różnego rodzaju pompatyczne hasła. Ciągłe i wszędzie ludzie używają jego słów, jest tu dla mnie coś ostrzegawczego. Norwid to bardzo głęboki poeta. Napisał, wspaniały dla mnie, *Bema, pamięci żałobny – rapsod*. Kompletnie nie miał nic wspólnego z rzeczywistym pogrzebem Bema, który był dramatycznie muzułmański. W ogóle był oderwany od tego, co znamy i co świadomie zbudował nam Norwid. Czegoś takiego nie było.

W wywiadzie z Izabelą Górnicką-Zdziech w *Rozmowach o trzeciej nad ranem* wspomniał Pan, że nie odczuwa Pan naznaczenia wojną. Ale jest wiersz o ojcu *Aż późnym listopadzie*, który szczególnie zwrócił naszą uwagę.

To jest dość dziwna rzecz, bo to jest wiersz, który rzeczywiście zwrócił uwagę czytelników. Jest naprawdę dziwnie popularny. Dokładnie tak wyglądał powrót mojego ojca. Napisałem wyraźny reportaż o doznaniach dużej liczby Polaków, którzy, będąc dziećmi, doświadczyli tego bezpośrednio tak jak ja albo zostało to im przekazane w opowieści rodzinnej, pewnego rodzaju genach historycznych, które nas kształtują. Wiersz o ojcu nie mówi tylko o historii. Był on człowiekiem związanym z różnego rodzaju walkami niepodległościowymi. Byłem nauczony, że to nie jest kraj taki, jak wiele innych. Anglia, Francja nawet Niemcy mogą przechodzić przez najstraszniejsze rzeczy, ale one realnie w Europie istnieją. Polska właściwie od XVII wie-

ku, od rozbiorów, przestała istnieć. Ona nigdy nie odrodziła się w psychice Europy jako coś, co jest nienaruszalne. Polska jest jakimś tworem, który już dawno umarł, o którym zapomnieliśmy, ale on żyje, zmartwychwstaje. Była ona krajem, który wisiał na włosku. W innym wierszu, wydanym w ostatnim tomiku, pisałem o tym, że za krzakami, za którymi my nic nie widzimy, stoją wagony do wywózki. Pamięć o wywózkach jest zwyczajną pamięcią narodu. Jest nawet pewnego rodzaju ponurym żartem, jak słyszałem. Wczoraj (20 maja) było Zesłanie Ducha Świętego, a ktoś okrutnie zażartował: „a dokąd? Na Sybir?”. To jest żart nieestetyczny, nieładny. Znajdujący się na granicy, ale jednocześnie pokazujący stosunek Polaków.

Jaka była rola ojca w Pańskim życiu?

Ojciec jest dla mnie szalenie ważny. Dzięki Bogu nie narobiłem głupot, których mogłem narobić. W pewnym momencie, kiedy już byłem dorosły, wystąpił pewien spór między mną a ojcem. Wówczas zapytałem go, dlaczego nie mówił o zbrodni katyńskiej. Chodziłem do szkoły i tam nic o tym nie mówili. Ojciec sądził, że nie mógł mi o tym powiedzieć, ponieważ twierdził, że natychmiast zacząłbym kłócić się z nauczycielką albo wypaplał i dowiedziałby się o tym Urząd Bezpieczeństwa. Nie chcieliśmy iść do WIN-u, czyli do podziemia po 1945 roku. Mój ojciec uważał, że to jest tylko marnowanie resztek ludzi. Polska została sprzedana w Jałcie i na długie lata trzeba przyjąć zupełnie inną taktykę. Ojciec pytał się mnie, czy pamiętam wujków, którzy przechodzili przez nasz dom. Wówczas mieszkaliśmy w Gdyni. Ciągłe ktoś do nas przyjeżdżał, ciągle ktoś był. Ojciec wytłumaczył, że tu był punkt przerzutu ludzi, którzy uciekali za granicę, do Szwecji. Powtarzał, że gdyby zaczął mi wszystko wyjaśniać, to wówczas wygadałbym się. Oczywiście powtarzał, że nie był w to zaangażowany. Ludzie uciekali i trzeba było im pomóc. Więc takie punkty powstawały, nawet byli w nich ludzie, którzy uważali to za beznadziejną walkę. To właśnie jest kod Polski. Między ojcem a synem musiała istnieć tajemnica. Nie mogli przekazać sobie wiedzy, historii, pamięci.

Jakie cechy powinien mieć twórca, który też chce się wyróżnić, ale jednak chce zachować indywidualność?

Żadnych cech. Nie można mówić o cechach specjalnych twórcy. Mam dość kolegów, twórców, którzy muszą mieć te cechy specjalne. Otóż to, że się jest napiętnowany specyficznym wezwaniem czy chorobą, że się musi pisać, nie uprawnia do niczego. Co więcej, elegancja wymaga, żeby nie za-

męczać rodziny, czytelników i wszystkich dookoła swoją twórczością poetycką. To jest oczywiście mój kanon. Nie zgadzam się z Przybosiem, którego znałem i który mówił, że trzeba być apollińskim, to znaczy mieć poczucie, że ja tu oglądam świat. Nie oglądam świata jako poeta. Muszę coś wyrazić o tym świecie i nie wiem, dlaczego. Jestem, jak niektórzy mówią z przekąsem, poetą rozpoznawalnym. Tak się stało, to nie jest kwestia talentu.

W tomie opowiadań *Drugi niedzielny autobus* pojawia się tematyka funeralna. Z czym to jest związane?

Kiedyś zamierzałem być prozaikiem. Napisałem szereg opowiadań i przestałem pisać, nie miałem nic więcej do zakomunikowania. Tematyka funeralna związana jest z miejscem, które można byłoby określić jako sakralne, posiadające sakralne momenty. Miejsce, w którym zbierają się ludzie i następuje specjalna więź między nimi. Ludzie nagle pokazują się z innej strony, stają wobec czegoś. Bo żeby było dobre spotkanie, musi być w jakiejś sprawie. Pogrzeb jest niewątpliwie sprawą poruszającą, tak jak wesele. Nie wiem, jak dzisiaj, ale kiedyś również komunie święta i wszystko, co dzieje się wokół niej, była nadzwyczajnym momentem. Wszystko dzisiaj inaczej wygląda, jest jakieś połamane.

Jednak opowiadania z *Drugiego niedzielnego autobusu* są obecnie aktualne.

To było pisane tak dawno. Pisałem z mojego punktu widzenia i z moich obserwacji.

A jak wyglądają obecne Pana obserwacje?

Odwołam się do waszego uniwersyteckiego pisma, które uważam za bardzo ciekawe. Zarówno pod względem poruszanych tematów, jak i przez to, że są tam prace studentów. W jednym z ostatnich numerów przeczytałem o poszerzaniu się Białegostoku, który zagarnia wieś. Tworzy on taką rzeczywistość, że ci, którzy tam budują domy, mają blisko do miasta i tworzą pewną odrębność. Rzeczywistość urzędnika, szycia, zarabiają w inny sposób, a obok istnieją kawałki dawnej wsi, która wyprzedaje grunta. Mimo wszystko oni żyją innym życiem. Nie ma integracji. Bo na ogół właśnie takie osadnictwo wypływało na siebie, ale w kierunku integracyjnym. Istnieją jakby odmienne kody kulturalne. Odmienne cele w życiu, odmienne miejsce pracy, odmienny charakter zachowania.



E. Bryll, 2009 rok, fot. Wikipedia

Jakie wspomnienia wiążą Pana z Białymstokiem?

Nagroda Karpińskiego. Byłem niezwykle zaszczycony, kiedy ją otrzymałem. To skromną, ale niezwykle dla mnie ważną nagrodą, ponieważ bardzo wysoko cenię tego poetę. Wśród poetów polskich jest on dla na jednym z pierwszych miejsc. Obok Mickiewicza i Słowackiego. Mickiewicz nie do końca rozumiał wielkość Karpińskiego.

Dlaczego Karpiński jest tak ważny?

To dziwny poeta, który nie dawał się oswoić. Ściągnięty na dwór do Warszawy, uciekł. Pisał, jak źle się tam czuł. Nawet Stanisława Augusta poruszył wiersz Karpińskiego, w którym to poeta opisywał, jak mu źle jest w miejscu. Postać Karpińskiego budzi podziw swoją odrębnością. Poeta z bożych łask. Poeta rozbiorów, któremu odejmowano ziemię. Szlachcic zaplątany w różnego rodzaju burty. Potem Karpiński, w niedalekiej odległości od Białegostoku, kiedy uzyskał swoje miejsce na ziemi, budował swój dworek i prowadził gospodarstwo, co nie najlepiej mu wychodziło. Żaden poeta nie jest tak często wspominany przez swoje utwory. *Bóg się rodzi...* – Polacy nawet nie wiedzą, kto to napisał, ale śpiewają. Wielka, piękna kolęda. Jeden z największych wierszy metafizycznych w poezji europejskiej. Również *Laura i Filon* – nieprawdopodobnie popularna pieśń miłosna. To jest to, czym żyła Polska. W ogóle nie oglądając się na poezję. Poezja zaczyna się wtedy, kiedy ludzie, pamiętam, gromadzili się, to był czas okupacji. Ludzie wówczas siadali przy domach i śpiewali wiersze Mickiewicza, czytali, recytowali. I to byli zwyczajni ludzie z półwsi, nie więcej niż z półśrednim wykształceniem. Po prostu kochali kulturę. To, jak widać, nie zależy od wykształcenia. Ale to jeszcze ma Podlasie, brak w nim komercyjności i tym odróżnia się od reszty kraju.

W jaki sposób?

Ludzie, jedząc hamburgery, nie zdają sobie sprawy z pewnych rzeczy. Człowiek musi zachować to, do czego może wrócić. Komercji nie zabierzesz człowiekowi, ale ważne jest to, aby miał gdzie wrócić. Po to jest właśnie kultura.

Czy Pana zdaniem jest jeszcze coś, co wyróżnia mieszkańców Podlasia?

Mam takiego taksówkarza, do którego kiedy wsiamam, mówię: „Panie, panie, jaki ma pan piękny akcent podlaski”. A on odpowiada, że już od dawna w Warszawie mieszka. Z ciekawością mówił do mnie: „Panie, ale

skąd ten akcent?”. Z Janowa Podlaskiego – odpowiadam. Zdziwił się, że odróżniam akcenty. Odróżniam dlatego, że na Podlasiu zupełnie inaczej śpiewają. Mówi się, że niektórzy na Podlasiu, w okolicach Białegostoku, mówią po litwińsku, nie po białorusku. Po litwińsku mówiło niegdyś całe wielkie Księstwo Litewskie, mówili starobiałoruskim językiem. O czym Polacy dzisiaj zapominają.

Co Pan sądzi o pisarzach tego regionu?

Pisarze podlascy potrafią pięknie mówić o swoim regionie. Promowałem Redlińskiego w pierwszym konkursie, na którym dostał drugą nagrodę za *Listy z Rabarbaru*. Często rozmawiam z ludźmi o jego najlepszej, moim zdaniem, książce *Konopielce*. Zdumiewającą rzeczą jest to, że nikt nie zadaje sobie pytania o sam tytuł utworu. *Konopielka* jest związana z postacią młodej dziewczyny, która oto jest kandydatką na małżonkę albo łupem. To młoda, ładna, czekająca wyjścia za mąż panna, której śpiewa się specjalne pieśni przy specjalnej branie, dawniej się śpiewało pod oknem. *Konopielka*, czyli ktoś, kto był kandydatem na miłość, ktoś, kto był niezwykle człowiekiem. *Konopielka* jest również taka roślina, która jest świeża, młoda. U Redlińskiego jest to nauczycielka, która jest kimś innym, dziwnym i tajemniczym. Co więcej, uważa się, że takie młode dziewczyny, które mają wyjść za mąż, posiadają inną łączność z duchami niż zwyczajni ludzie. Odmienną łączność mają dzieci, a jeszcze inną starcy. Nie bez powodu, jeżeli kobiety umierały zanim wyszły za mąż, to chowano je wtedy w kielznach – koszulach, które miały odrębne zawiązanie oraz inny kolor, zdaje się niebieski.

Co najbardziej kojarzy się Panu z Podlasiem?

Dla mnie to jest „Podlasie białostockie”. Kojarzy mi się z Białymstokiem. Różni się od takich miejscowości jak Drohiczyn czy Janów Podlaski. Wszędzie mówią z innym zaśpiewem. Bardzo lubię Podlasie. Podlasie jest zupełnie inne, brak w nim zachodnich wpływów. Uważam, że jest to jeszcze taki kawałek Polski, który potrafi zachować odrębność, jakiej już nie mają pozostałe regiony. Lubię to Podlasie, lubię.

A co Pan sądzi o podlaskich potrawach regionalnych?

Jedzenie Podlaskie – ach... Kartoflane kiszki. Cała ta droga kartaczy z Podlasia idzie dalej, tam w górę, w stronę Wilna. Ziemniaki, które pojawiają się w najróżniejszych formach. Uwielbiam jedzenie podlaskie. Nawet mo-

ja żona czasami robi podlaski placek ziemniaczany, mimo że pochodzi z południa Polski.

Czy mógłby Pan dać radę ludziom, młodym ludziom, którzy piszą do szuflady.

Jak się musi pisać, to się pisze. Czy do szuflady, czy też nie. Na ogół, jak ma to wyleźć z szuflady, to wylezie, choć samemu nie będziemy się starać. Choć trzeba pokazywać ludziom, bo przecież dla nich piszemy, a nie zanudzamy Pana Boga. Objawi się jak przy Emily Dickinson, która nigdy nie wydrukowała swoich teksów, a potem stała się ważną postacią. Kto chce, niech pisze. Niektórzy piszą tylko po to, żeby odreagować w swoich sprawach. Niektórzy piszą, żeby zapisać coś dla pamięci, a niektórzy piszą, ponieważ mają coś tak ważnego do powiedzenia i robi się jakaś sprawa, która trwa pokolenie. Trzeba pisać i można pytać o zdanie, ale zdanie innych poetów zawsze będzie nie do końca nieprawdziwe. Ponieważ ten, kto pisze, ma takie klapki, jakie dawniej miały konie dorożkarskie, z boku, żeby tylko patrzeć w innym kierunku. On widzi swoje. Jak mi się coś podoba, biorę udział w konkursach, wtedy spotykam się z innymi ocenami. Natomiast, jak ja widzę coś, to ciągle boję, czy to czasami nie widzę powtórzenia siebie. Powtórzenie tego, co istnieje już w literaturze, nie ma najmniejszego sensu. Potrzebna jest albo inna droga, albo zaprzeczenie, cokolwiek. Tworzenie to droga pełna niepewności. Nie można odpowiadać za twórczość. Twórczość umyka fachowości. Ona jej potrzebuje.

ERNEST BRYLL – poeta, prozaik, dramaturg, dziennikarz, krytyk filmowy, dyplomata, ambasador RP w Irlandii (1991-1995). Tłumacz z języka irlandzkiego, czeskiego i jidysz, autor tekstów piosenek (m.in. "Peggy Brown", "A te skrzydła połamane"). Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, polskiego i irlandzkiego PEN Clubu, a także SEC (Society of European Culture). Urodził się 1 marca 1935 roku w Warszawie. Pierwszy tomik jego wierszy, *Wigilie wariata*, został wydany w 1958 r. Opublikował m.in.: *Studium*, Warszawa, 1963; *Ciotka*, Warszawa, 1964; *O trzeciej nad ranem. Z Ernestem Bryllem o rodzinie, życiu, poezji i spotkaniach o trzeciej nad ranem rozmawia Izabela Górnicka-Zdziech*, Częstochowa, 2009; *Wigilie wariata*, Warszawa, 1958; *Autoportret z bykiem*, Warszawa, 1960; *Piołunie piołunowy*, Warszawa, 1973; *Dramaty i wiersze*, Warszawa, 1973; *Ta rzeka*, Warszawa 1977; *Rok Polski*, Warszawa, 1978; *List*, Warszawa, 1985 (II obieg wydawniczy); *Gołąb pocztowy*, Warszawa, 1986 (II obieg wydawniczy); *Boże uchron nas od nienawiści*, Warszawa, 1985 (II obieg wydawniczy); *Adwent*, Londyn, 1986; *Wiersze*, Łódź, 1987; *Kropla w wodospadzie*, Warszawa, 1995; *Rok Polski 2000*, Katowice, 2000; *Kubek tajemny*, Warszawa 2000; *Golgota Jasnogórska*, Częstochowa, 2001; *Nie proszę o wielkie znaki*, Warszawa, 2002; *Jezioro Kałuża*, Toruń, 2003; *Na ganeczku snu*, Lublin, 2004; *W ciepłym wnętrzu kolędy*, Poznań 2007; *Ciągle za mało stary*, Poznań, 2015; a także dramaty, oratoria, słuchowiska: *Ballady lipieckie*, 1967; *Żołnierze*, 1968; *Rzecz Listopadowa*, 1968; *Kurdesz*, 1968; *Po górach po chmurach*, 1969; *Na szkle malowane*, 1970; *Kto ty jesteś*, 1971; *Kolęda-Nocka* (musical), 1980; *Wieczernik*, 1984; *Dybuk*, Warszawa 1988; *Tristan*, 1996; *Cyrano*, 1997; *Bo duszę ma nasz dom*, 2004; *Przejście przez morze*, 2005; *Jajokracja*, 2007.

KATARZYNA SKOWROŃSKA – studentka filologii polskiej, specjalizacji publicystyczno-dziennikarskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się twórcami z okresu romantyzmu (szczególnie Romanem Zmorskim) i językoznawstwem. Uwielbia podróże i nowe wyzwania.

MAGDALENA BIELAWSKA – studentka filologii polskiej, specjalizacji publicystyczno-dziennikarskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się literaturą powojenną, dziecięcą i językoznawstwem. W wolnym czasie pracuje jako wolontariusz w świetlicy socjoterapeutycznej.

Daria Wiktorzak

TŁUMACZYĆ KAŻDY MOŻE?

Wydawać by się mogło, że zawód tłumacza to bardzo proste zajęcie – wystarczy znajomość dwóch języków i kilka słowników stojących na półce. Nic bardziej mylnego! Ci, którzy próbowali podjąć się przetłumaczenia tekstu, czy to z języka angielskiego na polski, czy odwrotnie, wiedzą, że jest to proces wymagający i złożony. Zależnie od rodzaju i stopnia skomplikowania utworów oraz własnych kompetencji i doświadczenia tłumacz może napotkać na swojej drodze wiele trudności¹. Przekład piosenek to zadanie jeszcze bardziej wymagające. Przed rozpoczęciem pracy trzeba ustalić priorytety: czy stawiamy na dokładność, czy może dążymy do tego, aby tekst po przetłumaczeniu można było zaśpiewać.

Tego typu utwory można przetłumaczyć dwojako: albo bardzo precyzyjnie, niemal słowo w słowo, albo próbując stworzyć tekst, który będzie dopasowany do melodii, co jest formą trudniejszą i bardziej wymagającą. Aby przełożona piosenka mogła być wykonywana, należy zwrócić uwagę na rytm, rymy, melodię, a także na jej wartość poetycką. Tylko bardzo utalentowani, wykwalifikowani i wrażliwi na poezję tłumacze są w stanie wykonać dobre przekłady utworów. Wykazują się przy tym umiejętnościami zbliżonymi do warsztatu poety, dzięki czemu przekazują wartość estetyczną i ładunek emocjonalny utworu. Kompozycja musi brzmieć bardzo naturalnie, a tekst powinien sprawiać wrażenie, jakby został napisany specjalnie pod daną melodię. Tłumacz odgrywa jednocześnie rolę autora i poety.

Niestety, muzyka jest często pomijana w translatoryce, a przekładom piosenek nie poświęca się zazwyczaj zbyt wiele uwagi. Liczy się produkt koń-

¹ Zob. J.M.F de Luna, *A Step on the Ground of Lyrics Translation*, w: „Portal de Periodicos UFSC”, s. 78,

[online]: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/2163/4123>, dostęp: 24.03.2016.

cowy, a sam proces i wysiłek tłumacza pozostają za kulisami². Może to być spowodowane tym, że ludzie związani z muzyką często nie są zaznajomieni z koncepcjami, narzędziami i modelami dostępnymi w translatoryce. Tłumacze natomiast mogą postrzegać kwestie związane z muzyką jako skomplikowane, stawiające przed nimi zupełnie odmienne i specyficzne wymagania³.

Tłumaczenie piosenek jest zadaniem trudnym ze względu na to, że oprócz rozważań, które są wspólne dla większości rodzajów przekładów (odniesień kulturowych, różnic między językiem oryginału a językiem docelowym, nieprzekładalności niektórych pojęć), tłumacza zajmują również kwestie typowe dla piosenek. Najważniejszymi elementami, nad którymi należy się zastanowić podczas tłumaczenia utworów śpiewanych, są rymy, podział na sylaby oraz akcent melodyczny. Należy zadbać również o to, aby wartość poetycka i artystyczna przekładu była zgodna z oryginałem.

W przypadku tłumaczeń piosenek wykorzystywanych w filmach mamy do czynienia z wieloma ograniczeniami. Jednym z nich jest konieczność dostarczenia widzom takiej samej wartości emocjonalnej co oryginalna wersja. Drugim jest to, że zestaw spółgłosek i samogłosek zastosowanych w piosence musi być zsynchronizowany z ruchami warg bohaterów⁴.

Z językowego punktu widzenia osobliwe różnice pomiędzy tekstem źródłowym a językiem przekładu sprawiają, że zadanie jest jeszcze bardziej intrygujące. Akcenty padające na inne sylaby ograniczają wybór tylko do słów, które pasują do melodii piosenki. Bardzo często pojawiają się też problemy leksykalne, na przykład w języku źródłowym może być mnóstwo krótkich i chwytliwych słówek, używanych do opisywania danego stanu, natomiast w języku przekładu dokładne tłumaczenie tego samego fragmentu wydaje się zbyt długie i niezręczne. W oryginalnym tekście może występować gra słów, idiomy lub nawet neologizmy czy błędy popełnione celowo, których odtworzenie nigdy nie jest łatwe⁵. Czynnikiem, który znacznie

² Zob. A. Niewiarowski, *Introduction to Song Translation*, w: „Proz” [online]: <http://www.proz.com/translation-articles/articles/3469/1/Introduction-to-Song-Translation>, dostęp: 24.03.2016.

³ Zob. B. Anderssoni B. Ulvaeus, *Translating Song Lyrics*, w: „DiVa”, s. 4, [online]: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:375140/fulltext02>, dostęp: 24.03.2016.

⁴ Zob. A. Niewiarowski, *Introduction to Song Translation*, w: „Proz” [online]: <http://www.proz.com/translation-articles/articles/3469/1/Introduction-to-Song-Translation>, dostęp: 24.03.2016.

⁵ Zob. A. Niewiarowski, *Introduction to Song Translation*, w: „Proz” [online]:

utrudnia tłumaczenie angielskich piosenek, jest fakt, że w zestawieniu z językiem angielskim język polski ma znacznie mniej krótkich, jednosylabowych słów, a rymy męskie uchodzą w naszym języku ojczystym za gorsze i mniej doskonałe. Niestety, w piosenkach akcent melodyczny bardzo często pada na ostatnią sylabę, a wówczas takie właśnie rymy są potrzebne.

Warto więc zdawać sobie sprawę z tego, że umiejętność posługiwania się językiem obcym nie jest równoznaczna z byciem dobrym tłumaczem. Tłumaczenie jest umiejętnością, w której liczą się ciężka praca, ciągły rozwój, zdobywanie doświadczenia oraz wielka rozwaga, gdyż czasem niewielkie błędy w przekładzie mogą być powodem poważnych konsekwencji.

Istnieje przekonanie, że tłumaczenie utworów śpiewanych jest silnie związane z przekładem tekstu poetyckiego, jednak o wiele bardziej wymagające. Ogromnym wyzwaniem dla tłumacza jest dopasowanie sylab do odpowiednich nut, powtarcie słów i fraz czy też lokalizacja pauz i interpunkcji. Trudności z tłumaczeniem tekstów śpiewanych mogą być związane przede wszystkim z próbą jak najlepszego oddania sensu oryginału. Nie oznacza to jednak, że tekst powinien być przetłumaczony dosłownie. Bez przeszkód można dostosować go do kultury. Trzeba jednak pamiętać o tym, że tłumacz nie pisze nowej piosenki⁶.

Następny problem może stanowić zachowanie rytmu, do którego muszą pasować słowa oraz który buduje nastrój piosenki. Tutaj szczególną uwagę należy zwrócić na liczbę nut oraz ich wartości. Kłopotliwe mogą być również rymy, które często trudno zachować, a które są pomocne dla wykonawców. Warto zaznaczyć, że rymy końcowe występują najczęściej; są one bardzo ważne i powinny zostać zachowane⁷. Jednak w wielu przypadkach niełatwo jest to osiągnąć. W sytuacji, gdy trudno dobrać właściwe rymy, można zastosować rymy niedokładne, czyli takie, które nie operują identyczną liczbą głosek w obrębie obszarów rymowych, np. „domy – mody”. Innym rozwiązaniem, które znacznie ułatwia tłumaczom pracę, jest w pierwszej kolejności dobranie rymujących się słów, a następnie próba przedstawienia szyku wyrazów i zbudowania wersów. Kiedy piosenki nie mają rymów w orygina-

<http://www.proz.com/translation-articles/articles/3469/1/Introduction-to-Song-Translation>,
dostęp: 24.03.2016.

⁶ Zob. W. Coenraats, *Translating Musicals*, w: „Utrecht University Repository”, s. 8–9, [online]: <http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/25627/scriptie+Translating+Musicals.doc?sequence=1>, dostęp: 24.03.2016.

⁷ Wykonawca zazwyczaj bierze oddech chwilę przed odśpiewaniem jednego z rymujących się słów, dzięki czemu jest w stanie wydłużyć dźwięk.

le, nie trzeba ich tworzyć. W niektórych krajach piosenek z rymami po prostu się nie pisze, dlatego w tym przypadku tłumacz może wybrać, czy chce wprowadzić rymy czy też nie⁸.

Tłumacz powinien postarać się zachować jak najwięcej cech oryginału, ale jednocześnie musi on zaakceptować fakt, że tłumaczenie nigdy nie będzie dokładnie takie samo jak oryginał – język przekładu zawsze będzie inny, a muzyka nie została przecież napisana pod niego. Oczywiście wszystko zależy od tłumacza, który może na przykład zdecydować się na nieprzestrzeganie schematu rymów, by lepiej ukazać sens utworu. Może także zmienić rytm, aby utwór można było zaśpiewać. Najpierw powinien on jednak zdecydować, co najbardziej liczy się w piosence i które zasady są istotne w przypadku danego tłumaczenia. Tłumacz może nie zastosować się do niektórych zasad, może je nawet zupełnie pominąć, ale tylko, gdy będzie to jego świadomy i uzasadniony wybór.

Tradycja poetycka wywodzi się z tradycji oralnej, często śpiewanej. Niekiedy teksty piosenek mogą być traktowane jak poezja, w której ważna jest przede wszystkim wartość tekstu. Obrazują to utwory Boba Dylana (przez wielu nazywanego amerykańskim poetą) czy Leonarda Cohena (którego piosenki były pierwotnie wierszami). Podobnie jest w przypadku Patti Smith, która mówi o sobie, że jest przede wszystkim pisarką, a dopiero później wokalistką.

Istnieje wiele stron internetowych, które oferują tłumaczenia piosenek. Ma to oczywiście swoje zalety, ale także mnóstwo wad. Osoby nieznające języków obcych zbyt dobrze (lub wcale), słysząc piosenkę, często zastanawiają się, o czym ona opowiada. Znając wykonawcę, tytuł czy chociażby fragment utworu można łatwo odszukać interesujący nas tekst. Na niektórych serwisach każdy może się zarejestrować, dodawać teksty, tłumaczenia oraz poprawiać przekłady innych użytkowników. Ponadto można odnieść wrażenie, że akceptowane jest tam wszystko bez wnikliwego sprawdzania poprawności przez administratorów. W efekcie na tych serwisach znajduje się wiele tekstów i tłumaczeń zawierających błędy.

Na stronie internetowej Tekstowo.pl bez trudu znaleźć można utwory Patti Smith przełożone na język polski. Jest wśród nich także jeden z najbardziej kontrowersyjnych utworów artystki – *Gloria*. Przyjrzyjmy się fragmentowi tłumaczenia:

⁸ Zob. W. Coenraats, *Translating Musicals*, w: „Utrecht University Repository”, s. 29–31, [online]: <http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/25627/scriptie+Translating+Musicals.doc?sequence=1>, dostęp: 24.03.2016.

I-I walk in a room, you know I look so proud
 I'm movin' in this here atmosphere, well, anything's allowed
 and I go to this here party, and I just get bored
 until I look out the window, see a sweet young thing
 humpin' on the parking meter, leanin' on the parking meter
 oh, she looks so good, oh, she looks so fine
 and I got this crazy feeling, and then I'm gonna ah-ah make her mine

Cho-chodzę sobie po pokoju, wyglądam tak dumnie
 Poruszam się w tej atmosferze, cóż, nic nie jest dozwolone
 I idę na tutejsze przyjęcie, i po prostu jestem znudzona
 Dopóki nie zaglądnę przez okno, zobaczę urocze maleństwo
 Jak stoi przy parkometrze, schyla się do niego
 Och, ona wygląda tak dobrze, och, wygląda tak fajnie
 I dostaję tego szalonego uczucia, i sprawię, że ona ach-ach
 będzie moja

Powyższy przekład ujawnia, że tłumaczenia proponowane przez internautów są często dosłowne, proste, formułowane bez zagłębiania się w sens utworu. Brakuje w nich także dopasowania sylab, rymów, a także dbałości o to, czy tłumaczenie będzie dało się zaśpiewać i czy będzie pasowało do melodii. Warto zwrócić uwagę na wyrażenie *anything's allowed*, błędnie przetłumaczone przez użytkownika jako: *nic nie jest dozwolone*. Poprawna wersja powinna brzmieć: *wszystko jest dozwolone*. Ponadto internauta błędnie założył, że tekst napisany jest z perspektywy kobiety. Natomiast w utworach Smith płeć nie ma znaczenia. Autorka najczęściej pisze z perspektywy mężczyzny, co jest odzwierciedleniem całkowitej wolności odczuwanej przez nią jako artystkę⁹.

Polski dziennikarz muzyczny i autor tekstów piosenek Wojciech Mann wielokrotnie podejmował się tłumaczenia utworów śpiewanych. Dawniej dotarcie do nowych, popularnych piosenek było o wiele trudniejsze. Mann deklarował w wywiadach, że jego sposobem na poznawanie trendów muzycznych z zagranicy było słuchanie radia, lecz nie polskiego (w którym rzadko pojawiały się zagraniczne piosenki), lecz Radia Luxemburg. Mann pragnął zrozumieć, o czym rozmawiają prowadzący, co oznaczają tytuły

⁹ Zob. R. Padgett, *The Story Behind Patti Smith's "Gloria"*, w: „Cover Me Songs” [online]: <http://www.covermesongs.com/2014/08/the-story-behind-patti-smiths-gloria.html>, dostęp: 24.03.2016.

utworów i one same. Tak też zaczęła się jego przygoda z językiem angielskim. Dziennikarz na początku tłumaczył Beatlesów, zaczynając od piosenek pozornie bardzo prostych, a jednak podchwytliwych i mogących sprawiać trudności. Przykładem może być tytuł *Love me do*, której Wojciech Mann nie w pełni rozumiał, gdyż nie wiedział, co oznacza słowo *do* w kontekście całości. W swoim dorobku translatorskim dziennikarz ma także utwór *Are You Lonesome Tonight?* Elvisa Presleya. Ze względu na to, że w ogóle nie rozumiał znaczenia niektórych fraz, jego tłumaczenie okazało się problematyczne¹⁰. Mann przekładał też piosenki Boba Dylana, między innymi tę zatytułowaną *Desolation Row*. Na łamach „Dużego Formatu” zastrzegając, że nie jest ani poetą, ani wierszokletą, a decyzja o przetłumaczeniu tego utworu może świadczyć o jego wielkim tupecie. Jednakże chęć przybliżenia wybitnego 11-minutowego dzieła, nawet w niedoskonałej formie, wygrała z wątpliwościami¹¹.

Porównując tłumaczenie piosenki zespołu Steppenwolf *Born To Be Wild* wykonane przez Wojciecha Manna oraz tłumaczenie tej samej piosenki zaczerpnięte z serwisu internetowego Tekstowo.pl, możemy z łatwością wychwycić różnicę.

I like smoke and lightning
Heavy metal thunder
Racin' with the wind
And the feelin' that I'm under
Yeah Darlin' go make it happen
Take the world in a love embrace
Fire all of your guns at once
And explode into space

Kocham dym i burzę
Ciężki dźwięk metalu
Gdy się ścigam z wiatrem
Czuję, jakbym był na haju
Niech zacznie się dziać ciekawie
Uchwycić świat – cały będzie twój
Odliczanie skończyło się już, więc
Odpalasz i już

Kocham dym i światła,
Heavy metalowy grzmot
Wyścig z wiatrem
I uczucie adrenaliny
Tak, kochanie, zrób to
Zamknij świat w miłosnym uścisku
Wystrzel ze wszystkich swoich gnatów
I eksploduj w przestrzeni

¹⁰ Zob. W. Mann, *Wojciech Mann. Beatlesi są wskazani*, rozm. przepr. A. Kłoś, w: „Gazeta Wyborcza” [online]: <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,2019337.html>, dostęp: 24.03.2016.

¹¹ Zob. W. Mann, *Desolation Row*, „Duży Format” 2003, nr 285, s. 36.

W przypadku powyższych dwóch tłumaczeń można zaryzykować stwierdzenie, że żadne z nich nie jest perfekcyjne. Jednakże tłumaczenie Wojciecha Manna (po lewej) cechuje się większą dbałością o szczegóły. Zawiera taką samą liczbę sylab jak oryginalna wersja. Mann chciał więc, aby piosenkę dało się zaśpiewać także po polsku. W wersji dziennikarza możemy zauważyć rymy, może są one trochę wymuszone, jednak najważniejsze, że zostały zachowane. Internauta (autor przekładu po prawej) nie zadał sobie natomiast trudu rekonstrukcji rymów, nie zadbał o odpowiednią liczbę sylab czy dopasowanie do melodii. Jest to tłumaczenie bardzo pobieżne, zawierające błędy. Pojawiające się w utworze słowo *lightning* w języku angielskim oznacza błyskawicę, piorun, zaś *lighting* – światło i oświetlenie. Zwrot *I'm under* także lepiej rozpatrywać w kontekście, w jakim zrobił to Mann – skłaniając się ku tłumaczeniu go jako stanu po zażyciu narkotyków, a nie momentu, w którym podnosi się poziom adrenaliny.

Korzystając z internetowych przekładów piosenek, należy pamiętać, że ich autorami mogą być osoby, które znają język angielski, ale nie są wykwalifikowanymi i doświadczonymi tłumaczami. Warto więc traktować je z przymrużeniem oka, zdając sobie sprawę, że nie są one doskonałe i mogą zawierać błędy. Natomiast osoby niepewne swoich umiejętności i te, które nie mają wystarczającej wiedzy i stosownych predyspozycji nie powinny podejmować się tak trudnego zadania, jakim jest tłumaczenie piosenek. Ponadto publikowane teksty z pewnością zawierałyby mniej błędów, gdyby administratorzy serwisów internetowych przywiązywali większą wagę do ich jakości.

DARIA WIKTORZAK – urodzona w 1994 r., studentka filologii angielskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. W kręgu jej zainteresowań, oprócz języków obcych oraz kultury Wielkiej Brytanii, znajduje się także sport oraz literatura. Po ukończeniu studiów pierwszego stopnia pragnie kontynuować naukę na studiach magisterskich ze specjalnością translatoryczną.



Dick Scanlan, fot. www.mtishows.com

W 2017 roku Koło Translatoryczne Anglistów nawiązało współpracę z Latającym Teatrem Muzycznym. Oto efekty tej współpracy:

Dick Scanlan

CICHE MIESZKANKO

Kiedy po raz pierwszy przyjechałam do Białegostoku, zrozumiałam, że jest tu głośno. Białystok to duże miasto: teatry, kina, kawiarnie... Mamy tu nawet od niedawna operę! Samochody jeżdżą, trąbią, ludzie krzyczą... A ja szukałam czegoś dla siebie. Jakiegoś spokojnego miejsca.

Nareszcie mam mieszkanko swe,
W którym nie puchną uszy,
Tu pragnę spędzać noce dnie,
Bo jestem jak Kopciuszek.
Zwierzątek tu nie wolno mieć
I imprez głośnych robić,
Cóż jeszcze więcej mogę chcieć?
Na stole czeka – Musierowicz,
Więc zbliżam się do niego, a tuuu...
A więc jednak nie,
Obok tuż się drze
Jakaś diwa, która chce
Pognębić mnie,
Więc powiedzcie, po cholere
Było robić tu operę?

Ten pierwszy wieczór w gniazdku mym
Umila mi Puccini,
Toczę wokół wzrokiem złym,
O ósmej jest już finisz.
Potem, cóż, nie słyszę nic
I cisza dźwięczy w uszach,
Zaraz do łóżeczka hyc
Sen wciąga mnie, przeciągam się,
Jak miło wabi mnie poduszka

Teraz z prawej ta
Koncert chce mi dać
Drze się przy tym głośno tak,
Że tchu jej brak
A zgadnijcie jaka zgaga
Na te trele odpowiada?

Ja nie lubię mówić wprost,
Rzadko też podnoszę głos,
Ale pytam tylko
Czy możecie zamknąć wreszcie
DZIÓB

DZIÓB

Nasze głosy tworzą ten
Niespotykany tercet,
Wieczorem, nocą albo w dzień
Rytm nam dyktuje serce

Solo wam zaśpiewam wreszcie,
Cicho, kurwa, proszę grzecznie,
Zmieniło mnie mieszkanko ciche me!

Przeł. Krzysztof Puławski

Utwór ten zaśpiewała Julita Wawreszuk: <https://www.youtube.com/watch?v=7ecUhiS5UR0>
Pod linkiem dostępna jest wersja angielska Kristin Chenoweth:
<https://www.youtube.com/watch?v=jBJn4BHtqqY>
Poniżej tłumaczenie Jakuba Kornackiego w interpretacji Pauliny Grochowskiej
<https://www.youtube.com/watch?v=TS2iR2GbRI8>

Alison Mosshart, Dean Fertita

**CZUJĘ MIŁOŚĆ
(THE DEAD WEATHER)**

Nie ma kolorów
idę pustynią
życia w niej brak
co wie ulica czego obecnie nie wiem i tak
nie ma kolorów
szarość pigułek
płacz tu brak
po co latarnie świecą wciąż
życia tu brak

Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość tylko na parę chwil

Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość tylko na parę chwil

Nie ma kolorów
idę pustynią
życia w niej brak
co wie ulica czego obecnie nie wiem i tak
nie ma kolorów
szarość pigułek

płaczu tu brak
na co latarnie świecą wciąż
gdy życia tu brak

Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość tylko na parę chwil

Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość tylko na parę chwil

Dlaczego serce wali jak głośnik
powtarza wciąż
i znowu i znowu

Dlaczego serce wali jak głośnik
powtarza wciąż
i znowu i znowu

Dlaczego serce wali jak głośnik
powtarza wciąż
i znowu i znowu

Dlaczego serce wali jak głośnik
powtarza wciąż
Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość
tylko na parę chwil
Czuję miłość raz na milion mil
czuję miłość
tylko na parę chwil

Przeł. Beata Onichimiuk

Na nasz konkurs tłumaczeniowy wpłynęły dwie prace, ale jedna zdecydowanie lepszej jakości, pióra Joanny Głuszek. Gratulujemy zwycięzcy konkursu i publikujemy tłumaczenie:

Stevie Smith

NIE MACHAŁEM, TONAŁEM

Nobody heard him, the dead man,
But still he lay moaning:
I was much further out than you thought
And not waving but drowning.
Poor chap, he always loved larking
And now he's dead
It must have been too cold for him his heart
gave way,
They said.
Oh, no no no, it was too cold always
(Still the dead one lay moaning)
I was much too far out all my life
And not waving but drowning.

Nikt go nie słyszał, martwego,
Ale wciąż jęczał z mozołem:
Ja byłem dużo dalej, zbyt daleko,
I nie machałem, tonałem.
Biedny chłop, przed chwilą
jeszcze się wygłupiał,
A trup po chwili;
Musiało być mu za zimno
i serce mu padło,
Mówili.
Ale nie, nie, nie,
zimno było zawsze
(Wciąż jęczał trup z mozołem),
Ja za daleko byłem całe życie
I nie machałem, tonałem.

Przeł. Joanna Głuszek

W ramach obchodów 50-lecia Środowiska Filologicznego UwB Instytut Neo-filologii ogłosił konkurs. Jego zwycięzcą został Michał Gerasimiuk, a wyróżnienie zdobyła Karolina Kuryło. Obojgu zwycięzcom gratulujemy i publikujemy nagrodzone przekłady.

Roger McGough

BOB DYLAN I JEGO POCHMURNY ANIOŁ

Jakże niewinne zrzącenie losu zawiodło Boba Dylana do klubu Blue Angel po teatralnym show w liverpoolskim Empire w 1965 roku – pozostaje zagadką. Fakt, że tam był – najwyraźniej sam, cały potargany i nieśmiały, słysząc Cillę wygłupiającą się przy barze, i Freddiego Starra na scenie na dole.

Alan Williams, „Człowiek, który W Y D A Ł Beatlesów”, zapoznał nas: „..., również poeta.” Więc obgadaliśmy poezję i poetów, muzykę i teksty, i wciąż gadając, wyszliśmy z klubu, z dala od zgiełku i ścisku, wprost w historię rock ‘n’ rolla.

Przy zbiegu Bold Street i Hardman Street –

zatrzymał się. Spostrzegł: „Jestem na rozdrożu, Rog”.

Rzekłem mu: „Przecież widzę, Bob”. „Nie – mówię o mojej karierze; nie wiem, w którą stronę pójść.” „To takie proste, brachu, może kawkę i po strachu!”

Przy filizance cappuccino w Picassie wszystko mu wyłożyłem:

Rzuć tę akustykę! Zapomnij o folku i graj elektrycznie.
Spraw sobie kapełę. Pamiętam jego twarz.
Jakby mu ulżyło. Napięcie w jego firmowym,
zgarbionym karku zdawało się niknąć.
Zacznij pić, zaprzyjaźnij się z koką
dla narkotycznego upojenia. Porzuć żonę; ból pozwoli ci napisać
herkulesowe teksty. Zamknął oczy, dolna warga zadrgała.
Jak poeta poetę, prosiłeś o radę.
Nie jestem tu po to, by ułatwić ci życie.
Za dziesięć lat będziesz ikoną. Brzmi nieźle –
ale zaufaj mi, płyn pod prąd. Zburz swój wizerunek.
Wymyśl się na nowo. Przyjmij wiarę przodków,
potem daj szansę Chrystusowi. Gdy już nie będziesz miał nic do stracenia,
twórz winyle dla bałamucenia i zmylenia.
I zbieraj laury: Grammy za Całokształt Twórczości,
potem... może i Oscara! Zanim dobiegniesz sześćdziesiątki...
Uśmiechnął się – „Spokojnie, młody – my się nigdy
nie zestarzejemy.” „Racja, Bob”. Tak rozbawieni
przebyliśmy drogę do jego hotelu.
Na księżycowych stopniach liverpoolskiego Adelphi
wymieniliśmy się numerami i adresami.
Nagle zdał się taki młody i bezbronny.
Mamrocząc jakieś podziękowanie, popędził do drzwi.
„Nie zapomnij napisać!” – wołałem. Ale on nigdy nie napisał. Nigdy.

Przeł. Michał Gerasimiuk

Natasha Trethewey

MIX-GENERACJA

W 1965 roku moi rodzice złamali dwa przepisy w Missisipi;
udali się do Ohio, by się pobrać, wrócili do Missisipi.
Przekroczyli rzekę i dotarli do Cincinnati - miasta, którego nazwa
zaczyna się dźwiękiem *sin*, grzech, z echem błędu – *mis* w Missisipi.
Rok później przenieśli się do Kanady, tą samą drogą
co niewolnicy, ich pociąg jak rysa na śnieżnobiałej glazurze – opuszczał
Missisipi.

Faulknerowski Joe Christmas urodził się zimą – jak Jezus, nazwali go tak,
bo na święta oddano go do sierocińca; że był mieszańcem – nie wiedział
nikt w Missisipi.

Mój ojciec czytał *Wojnę i pokój*, kiedy nadał mi imię.

Urodziłam się koło Wielkanocy, w roku 1966 – w Missisipi.

Kiedy skończyłam 33 lata, mój ojciec powiedział: *To twój Jezusowy rok –
masz tyle samo*

lat co On, kiedy umarł. Była wiosna, zazieleniły się wzgórza Missisipi.

Wiem więcej, niż wiedział Joe Christmas. Natasha to rosyjskie imię –
choć nie jestem Rosjanką, *znaczy dziecko świąt* – nawet w Missisipi.

Przeł. Michał Gerasimiuk

Warsan Shire

DOM

nikt nie porzuca domu chyba
że dom to paszcza rekina
i tylko biegiesz do granicy
widząc ludzi biegnących z całego miasta

twoi sąsiedzi cię wyprzedzają
krwawy oddech pali im gardło
ten chłopiec z twojej szkolnej ławki
którego pocałunki zakręciły ci w głowie na tyłach fabryki
trzyma broń większą niż on sam
opuszczasz tylko miejsce które było domem
gdy nie pozwala ci zostać

Przeł. Karolina Kuryło

Lan Leav

NIEBEZPIECZNA REGUŁA

Kochanie go
to naprawdę coś
co sprawia, że jestem
podejrzliwa.

Podobnie jak jedząc coś
wyśmienitego -
istotne jest
kto potem pozmywa.

Przeł. Karolina Kuryło

Nina Rotach

JAK PŁYNNIE WŁADAĆ JĘZYKIEM OBCYM

Mój esej nie jest publikacją naukową, piszę o nauce języków jako praktyk. Jestem lingwistką, psychologiem i menadżerem. Mówię płynnie pięcioma językami (w tym polskim) i w poniższym artykule chodzi mi właśnie o naukę mówienia.

Oprócz innych aktywności zawodowych nauczam języków obcych, przede wszystkim angielskiego i niemieckiego. Również w Białymstoku. Przychodzi do mnie wiele osób, które od lat uczą się tych języków bądź w szkole lub na studiach, bądź też w prywatnych szkołach językowych. Po paru latach uczęszczania na kursy nie umieją jednak w danym języku rozmawiać. Nie mam tu na myśli płynnej konwersacji na tematy filozoficzne, lecz podstawowy poziom porozumiewania się. Krążą wprawdzie mity o milenialsach – najczęściej kolportowane przez ich rodziców – że młodzi ludzie „to już co innego”. Otóż znam może trzech milenialsów, którzy mówią płynnie na zaawansowanym poziomie. Należą w dalszym ciągu do wyjątków. Większość z nich może zrozumieć proste dialogi lub serial w TV, ale nie posługuje się językiem aktywnie. Chodzą na zajęcia 1–2 razy w tygodniu, jednak nie osiągają założonego celu: swobodnego porozumiewania się w obcym języku. Dlaczego tak się dzieje?

Przestarzała metodyka nauczania

Ciągle jeszcze pokutuje metoda „książkowa”. Nauczyciel trzyma się podręcznika jak tonący brzytwy i niekiedy jest tylko parę lekcji dalej niż uczeń. Nauczyciele sami rzadko mówią płynnie, stąd też niechęć do spontanicznej konwersacji z uczniami. Rozumiem, że edukacja publiczna nakazuje używania podręczników, ale nie wyklucza przecież innych instrumentów kształcenia.

Nawet na szeroko reklamowanych kursach prywatnych z dotacji unijnych, gdzie nauczyciel posługuje się wyłącznie językiem obcym (choć gramatykę prawie zawsze wyjaśnia po polsku), uczniowie **nie zapamiętują** poprawnych fraz obcojęzycznych. Nauczyciel zadaje pytania, książki i zeszyty są otwarte, uczniowie odpowiadają i wydaje im się, że ogarniają sytuację. Następna lekcja przynosi nowy materiał, bo nauczyciel musi przerobić program i tak dalej. Do pamięci długotrwałej nie przenika prawie nic.

Jak się uczyć?

Niezmiernie ważne są następujące proste reguły:

- Nikt nie nauczy się języka obcego, jeśli się go nie uczy.
- Język obcy wymaga w pierwszym okresie nauki **codziennej**.
- Ucząc się języków obcych, musimy **lubić** nie tylko te języki, ale również **sam proces uczenia się**. Każdy chciałby znać język obcy, lecz drogę do tego celu uważa za nużącą.
- Nic nie zastąpi nauki czynnej. Jeśli chcemy nauczyć się mówić, to musimy mówić! Trzeba się wiele **uczyć na pamięć**. Tak, na pamięć. Powtarzać głośno teksty lub scenki np. z Youtube'a. Nie wystarczy obejrzeć sobie sekwencję i być zadowolonym ze zrozumienia jej.
- Bardzo istotna jest **systematyczność**. Jeżeli nauczymy się **jednego** zdania dziennie, opanujemy 365 zdań rocznie. Zakładając, że zdanie zawiera minimum 4 słowa, przyswajamy sobie rocznie 1460 słów. Do komunikacji werbalnej w życiu codziennym wystarczy około 1500 najczęściej używanych słów.

Nie są to zasady nowe. Już przed czterdziestoma laty Zygmunt Broniarek, polski publicysta, dziennikarz i poliglota (władał ośmioma językami) proklamował podobne reguły uczenia się języków obcych. Do dzisiaj nie straciły one nic na aktualności.

Jak się nie uczyć?

- Nie uczyć się wszystkiego naraz. Trochę TV, trochę słuchania, trochę czytania, skakanie z tematu na temat. Nie na podstawowym poziomie. Należy wybrać jeden temat, zgłębić go i zapamiętać terminologię. Uczenie się jest dla wielu osób jak seria flirtów, po której nie potrafią zrobić następnego kroku. Wielu zachwyca się nowością, jednak nie jest w stanie rozwinąć głębszej relacji z językiem, wychodzącej poza pierwszą z nim styczność. Foreign language seems like a one-night-stand.
- Nie tłumaczyć, a jeśli już, to z polskiego na język obcy, nie odwrotnie.

Mity o dorosłych

Mówi się, że dzieci uczą się szybciej. Nie przyjmowałabym tego przekonania bezkrytycznie. Małe dzieci uczą się szybciej – np. języka ojczystego – bo są w środowisku mówiącym tymże językiem, no i nie mają nic innego do roboty niż jeść, spać i bawić się. Gdyby dorośli mieli te same warunki, dopiero wtedy zaistniałaby sytuacja porównawcza.

Do nauczenia się języka obcego potrzebne są myślenie, uważność, pamięć, słuch oraz pewne zdolności aktorskie (imitacja ekspresji i dźwięku). Z wiekiem możemy mieć gorszą pamięć, ale jest ona gorsza jedynie w stosunku do naszej pamięci z dziecięcych lat, co oznacza, że nadal może być powyżej przeciętnej! Słuch natomiast pogarsza się już po trzydziestce – umykają nam wtedy wysokie tony. Jednak nie ma to istotnego znaczenia dla nauki języków (pominąwszy języki Azji Południowo-Wschodniej).

Natomiast interpretacja kontekstu gestów i zachowań przychodzi łatwiej dorosłym – ze względu na ich doświadczenie i wiedzę. Dorośli potrafią też szybko wyłapać wzorce i modele językowe (np. rolę czasów w różnych językach) dzięki wyrobionym już zdolnościom kognitywnym.

Ostatniego języka – francuskiego – nauczyłam się, będąc już dorosłą kobietą. Uczęszczałam parę razy do Institute de Francais w Villefranche, unikalnej szkoły francuskiego w Południowej Francji. Instytut pracuje metodą Zagreb-Saint Cloud, która została rozwinięta we współpracy z Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud oraz Instytutem Fonetyki Uniwersytetu Zagreb. Zajęcia trwają cały dzień z przerwą na obiad i polegają na konwersacji i ćwiczeniach laboratoryjnych w małych grupach. Słownictwo jest wyselekcjonowane na podstawie badań naukowych i zredukowane do najczęściej używanych w języku francuskim zwrotów i czasowników.

Nie ma książek, nie ma tłumaczeń czy prac pisemnych, nauczyciele posługują się wyłącznie francuskim. Rezultaty są zdumiewające: po miesiącu pobytu w Instytucie nawet początkujący Japończycy porozumiewają się francuskim na podstawowym poziomie.

Dlaczego warto?

Nie muszę chyba zachęcać do nauki języków per se. Nowy język to nowe życie, nowa mentalność. A ile ciekawych rzeczy można odkryć po drodze! Różne treści, różne formy. Po niemiecku nie używa się frazy: „nie wyszło mi”, trzeba powiedzieć: „ja się nie wyrobiłem”. Po polsku można o wiele łatwiej zagubić się w ornamentach formy, precyzja niemieckiego jest bezlitosna.

Stacey Kent, amerykańska wokalistka jazzowa, w wywiadzie dla „Wyborczej” powiada, że „gdy zmieniasz język, to niby wciąż jesteś tą samą osobą, ale zmienia się twój sposób mówienia, melodia, a wraz z nim perspektywa i spojrzenie na świat. Każdy język kreuje inne obrazy. Nie mogłabym żyć, mówiąc tylko w jednym języku”.

Czytelników, do których nie przemawia piękno języka samo w sobie, uda mi się zapewne przekonać bezsprzeczną praktyczną przydatnością języków obcych. Osoby wykształcone, po studiach lub z doktoratami, pracujący na uczelni lub na wysokich stanowiskach menadżerskich bez ustnej znajomości angielskiego to w XXI wieku „a no-go” – nie do pomyślenia.

NINA ROTACH – magister, lingwistka/psycholog biznesu z wykształcenia, manager z zawodu. Studia na Uniwersytecie Warszawskim i w Instytucie Psychologii Stosowanej w Zürichu. Dodatkowe kształcenie zawodowe na Linn-Benton Community College, Corvallis, OR/USA, jak również w Esalen, Big Sur/USA. Profesjonalne treningi wewnątrzfirmowe. Autorka licznych publikacji fachowych oraz książki „Kobiety w korporacjach” (Białystok 2018). Szwajcarka polskiego pochodzenia, mieszka i pracuje poza granicami kraju – przede wszystkim w Szwajcarii, krajach Unii Europejskiej i w Stanach Zjednoczonych. Obecnie dzieli swój czas między Szwajcarię i Polskę, gdzie jako freelancer współpracuje z UwB. Jest również certyfikowanym coachem (IAP w Zurichu). Jako dyrektor HR pracowała dla międzynarodowych korporacji, takich jak Union Bank of Switzerland, w Londynie i Zurichu, Coca-Cola (Zurich), GATX (Chicago), Alcan (Montreal), Rio Tinto (London, Brisbane), prowadząc własne zespoły projektowe i ponosząc niekiedy odpowiedzialność za kilka tysięcy pracowników. Zakres jej kompetencji obejmuje: rozwój liderów, zarządzanie zmianą (Change Management) oraz management strategiczny HR.

Jan Nowicki

ANALIZA OBRAZU *EGZEKUCJA* W ŚWIEŁLE PROBLEMATYKI AKTU KOBIECEGO W TWÓRCZOŚCI JERZEGO NOWOSIELSKIEGO



Wstęp

W powszechnej świadomości malarstwo Jerzego Nowosielskiego kojarzone jest przede wszystkim z silną obecnością pierwiastka duchowego. Unaocznia się on najpełniej w niezwykle oryginalnym i konsekwentnie rozwijanym języku malarskim, stosowanym zarówno w tematach sakralnych, jak i świeckich. W swoich obrazach religijnych, jak również w niezliczonych aktach kobiecych oraz pejzażach łączy on doświadczenie sztuki współczesnej, głównie abstrakcji, z konstrukcją i językiem formalnym ikony. Mniej rozpoznanym fragmentem twórczości Nowosielskiego jest kilka niezwykle ciekawych płócien czysto abstrakcyjnych, m.in. *Bitwa o Addis Abebę* (1947) czy *Dom Gołębi* (1947). O tych obrazach Jerzy Tchorzewski napisał, że

(...) w całym malarstwie współczesnym nie ma równie natchnionej geometrii¹. Twórczość artysty jest zatem przesiąknięta duchowością i przez jej pryzmat najczęściej jest interpretowana.

Bardzo istotna część artystycznego dorobku Nowosielskiego jest jednak w tej narracji pominięta. Konsternację odbiorców i badaczy budzi cała seria obrazów przedstawiających związane nagie kobiety w sadystycznych pozach, będących często częścią dziwnego spektaklu, makabryczno-erotycznego przedstawienia. Obrazy takie jak *Egzekucja* z 1949 roku, *Kobiety na Statku* z 1953 roku czy *Kobieta Wisząca* z tego samego roku, mimo wielu wystaw i prac poświęconych twórczości Jerzego Nowosielskiego, nie doczekały się do niedawna szerszego omówienia.

Wymienione obrazy oraz cały zbiór udostępnionych w 2001 roku prywatnych rysunków zmuszają nas do postawienia sobie podstawowych pytań dotyczących tej fazy twórczości artysty. Jerzy Nowosielski w licznie udzielanych przez siebie wywiadach, bardzo jasno i konkretnie określił swoje poglądy na sztukę, religię, a także na erotykę.

Jak w kontekście deklarowanych przez niego poglądów można interpretować obrazy sadystyczne? Czy można je tłumaczyć przeżyciami osobistymi? Na czym polega tak podkreślana przez krytyków i samego artystę sakralizacja erotyki? Czy obrazy prezentujące sadyzm również są sakralizowaną erotyką? Dlaczego artysta stwierdza, iż jego akty są bardziej ikonami niż obrazy *stricte* religijne? Jaki obraz kobiety wyłania się z tego malarstwa? Czy studia sadystyczne z lat pięćdziesiątych wpłynęły na późniejszą twórczość Jerzego Nowosielskiego?

Punktem wyjścia dla poniższej analizy będzie jeden z najwcześniejszych obrazów tej serii: *Egzekucja* z 1949 roku. Sądzę, iż dzieło to kumuluje w sobie pewne cechy, które będą konstytutywne dla powstających do końca życia artysty aktów kobiecych.

W mojej opinii bezpośrednią inspiracją dla omawianego w tej pracy obrazu są publiczne egzekucje, jakie miały miejsce w Polsce w latach 1945–1946. Reprodukowane wtedy w prasie fotografie holocaustu, wojny oraz przemocy (także wobec kobiet) stanowią wizualny świat, w którym obracają się w tym czasie artyści. Jak udowadnia Lynn Rapaport w artykule *Holocaust pornography*, II wojna światowa bardzo mocno uwypukliła w kulturze pro-

¹ Jerzy Nowosielski – *były subtelne*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 25.10.2013–24.11.2013, oprac. Agnieszka Dela-Kropiowska, Opole 2013, s. 11.

blem relacji między seksualnością a przemocą². Ponadto wydaje się, iż sposób ujęcia ciała kobiety oraz relacji między nią (ofiara) a katem jest zarówno w obrazie *Egzekucja*, jak i przytaczanej serii studiów sadystycznych mocno niejednoznaczny. W poniższym artykule postaram się opisać charakter tych zależności. Chciałbym również pokazać, jak bardzo omawiane studia spętanych nagich kobiet wpłynęły na późniejsze, wyidealizowane, przepełnione duchowością akty.

1. Kontekst biograficzny

Obraz *Egzekucja* z 1949 roku prezentowany jest w ramach stałej ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie. Nie sposób jednak analizować go w oderwaniu od szerszego kontekstu prywatnych studiów Jerzego Nowosielskiego. Rysunki sadystyczne zostały po raz pierwszy zaprezentowane szerszemu gronu odbiorców w czerwcu 2001 na wystawie *Notatki III* w galerii Starmach³. Jak pisała w biografii artysty Krystyna Czerni:

obok oficjalnych, pokazywanych na wystawach gimnastyczek w tym samym czasie Nowosielski zaczyna rysować swoje dziwne, erotyczne makabreski, tworzące rodzaj carnet intime – sztuki prywatnej niecenzuralnej, ukrytej nawet przed najbliższymi. Nagie kobiety poddane wymyślnym torturom: rozpięte na obręczy koła, przerzucone bezwładnie przez drążek, podwieszone na wyłamanych do tyłu ramionach. Dłonie związane na plecach, pętla na szyi, rozdzielane i rozciągane sznurami ciało. Brutalnym zabiegiom towarzyszy złowrogi kontekst egzekucji: przegierz lub szubienica, narzędzia tortur i kat, obowiązkowo w garniturze. Scenom brak wulgarności, jest w nich raczej dziwny „erotyzm poddaństwa”, zaskakujący spokój, a nawet piękno uległego, dręczonego ciała. Odchylone w tył głowy, usta rozwarłe w bezgłośnym krzyku – narzucają skojarzenie cierpienia z ekstazą, bólu z rozkoszą⁴.

Większość z opisanych powyżej erotycznych studiów powstała tuż po zakończeniu wojny, między 1945 a 1955 rokiem. Pojedyncze, najpóźniejsze pochodzą z około 1960 roku. Jerzy Nowosielski, urodzony w Krakowie w 1923 roku, wojnę spędził, uczęszczając na zajęcia profesora Kamockiego w jednej z niewielu działających w czasie okupacji szkół artystycznych –

² Raport L., *Holocaust Pornography: Profaning the Sacred in Ilsa, She-Wolf of the SS*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, vol. 22 nr 1 (2003), s. 53–79.

³ http://www.starmach.com.pl/exhi_ub.php?y=2001&id=51, ostatni dostęp: 25.05.2015.

⁴ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 169–170.

Kunstgewerbeschule⁵. W latach 1942–1943 realizował swoje wielkie, duchowe marzenie i wstąpił do nowicjatu w unickiej Ławrze Uniejowskiej św. Jana Chrzyciela w Uniowie pod Lwowem⁶. Studiował ikonopisarstwo. Oglądał też zbiory ikon w muzeum lwowskim. To spotkanie z malarstwem ortodoksyjnym artysta opisywał jako bardzo silne przeżycie duchowo-artystyczne oraz pierwsze spotkanie z wielką sztuką. Choroba stawów wymusiła jednak jego powrót do Krakowa. Jak relacjonował w wywiadach, był to dla niego okres utraty wiary. Swój ateizm, trwający do nawrócenia około 1954 roku, określał jako „radosną pustkę” czy „stan metafizyczny, w którym świadomość dotyka jakiegoś dna”⁷.

Z licznych relacji przyjaciół dowiadujemy się, iż w tym czasie artysta mocno zainteresowany był tematyką sadyzmu i tortur. W tym kontekście Różewicz przytacza następującą anegdotę:

Szczególnie bawiło mnie opowiadanie, jak to młody malarz-student gasił na kolanie (a może na łokciu, nie pamiętam) pewnej koleżanki cygaro, a może tylko papierosa... zawsze mi się zdawało, że Jerzy nie pali, więc cała historia jest zmyślona, a ponieważ przypadkowo znałem właścicielkę kolana, więc złapałem Jurka na kłamstewku, chyba że... młoda dama gasiła papierosa na kolanie malarza, który podobno do tej pory (...) nie odkrywa kolan⁸.

Podobną przywołuje Krystyna Zwolińska⁹. Ponadto Nowosielski jeździł wielokrotnie w tym czasie do muzeum tortur w Bieczu, był również zafascynowany dziełami markiza de Sade¹⁰.

2. Stan badań

Widać zatem wyraźnie, iż omawiana tu seria dzieł nie jest efektem chwilowej, skrywanej fascynacji, ale ważnym tematem nurtującym malarza na wczesnym etapie twórczości. W tym kontekście słusznie diagnozuje sposób pisania o Nowosielskim Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz. Autorka stwierdza, że w większości prac przeważa pozytywny – „czysty” sposób odczytywania dzieł artysty. Jak pisze:

⁵ K. Czerni, *Sztuka po końcu świata: rozmowy*, Kraków 2012, s. 12.

⁶ Tamże, s. 16.

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla: Metamorfozy figury drapieżnej dziewczynki w wyobraźni symbolicznej XX wieku*, Gdańsk 2014, s. 237.

⁹ Tamże, s. 238.

¹⁰ K. Czerni, *Nietoperz w ...*, dz. cyt., s. 172–173.

niezadko znajdujemy więc wzmianki o „trwałym ładzie” i „wieczności w pięknie”, o „zdobywaniu gwałtem królestwa niebieskiego, „ogłądaniu twarzą w twarz tego, co już należy do przyszłego wieku i o „świele przenikającym ziemską rzeczywistość”¹¹.

Mało jest natomiast prób rzetelnego zmierzenia się z obecnym w tych obrazach sadyzmem i okrucieństwem.

O interesującym nas aspekcie twórczości Jerzego Nowosielskiego wspominał w swoim artykule *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*¹² Mieczysław Porębski, autor najbardziej znanej monografii i wieloletni przyjaciel artysty. Zwraca on chyba jako pierwszy uwagę na to, że nad nagimi kobietami z obrazów mistrza, niezależnie od tego, czy wypoczywają na plaży, czy biorą kąpiel, ciąży jeśli nie fizyczne, to metafizyczne zagrożenie¹³. „Zagrożenie przed którym próżno się bronią swą wyzywającą aparycją atletyczne *Pływaczki*, *Gimnastyczki*, bowiem realne czy tylko wyimaginowane samotne egzekucje dokonują się tu ciągle”¹⁴. Badacz odnajduje w tych obrazach szczególny świat sakralnych, seksualnych inicjacji, odwołujących się zarówno do tradycji hellenistycznych (obrazy z cyklu *Villa dei Misteri*), jak i chrześcijańskich. Męczeńska śmierć świętych była bowiem często okrutną inicjacją seksualną. Nowosielski zgłębia w swoim malarstwie obszary pomiędzy *sacrum* i profanum, pomiędzy pięknem a okrucieństwem oraz pomiędzy chęcią dominacji a zachwytem. Nigdy jednak w sposób dosłowny.

Pod zupełnie innym kątem interpretował omawiane obrazy Jerzy Tchorzewski¹⁵. Jak pisze: „mało jest w malarstwie istot ludzkich tak doskonale ubranych w cielesność”¹⁶. W jego ujęciu kobiety w aktach Nowosielskiego pełnią rolę przewodniczek ku sferze *sacrum*. Po pierwsze dlatego, że nie ulegają one reifikacji. Nie pozwalają się określić, umieścić w konkretnym kontekście. Po drugie zarysy ich postaci, wychodząc poza ramy obrazu, naprowadzają nas na rzeczywistość poza zasięgiem widzenia. Kierunek ku górze

¹¹ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, dz. cyt., s. 235.

¹² M. Porębski, *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, w: *Jerzy Nowosielski*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28.03.1993–30.05.1993, oprac. Andrzej Kostołowski, Włodzimierz Nowaczyk, Poznań 1993, s. 13–51.

¹³ Tamże, s. 47.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J. Tchorzewski, *Nowosielska przestrzeń*, w: *Jerzy Nowosielski*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28.03.1993–30.05.1993, oprac. Andrzej Kostołowski, Włodzimierz Nowaczyk, Poznań 1993, s. 75–83.

¹⁶ Tamże, s. 80.

zdają się wskazywać często uniesione, splecione ręce. Na ten ponadmaterialny aspekt postaci kobiecych zwróciła uwagę również Krystyna Zwolińska w artykule *Seperate Painting*¹⁷. Niezwykle celnie moim zdaniem określiła je jako *feminine idols*¹⁸.

Na naszą szczególną uwagę zasługuje analiza obrazu *Beatrix Cenci* (1950) przeprowadzona przez Marię Annę Potocką¹⁹. Przedstawiona na płótnie scena ścięcia na gilotynie półnagiej, związanej kobiety wykazuje szereg podobieństw do omawianej w tej pracy *Egzekucji* (1949). Badaczka zwraca uwagę na kompozycję opartą na pionach i poziomach, przeniebieszczoną kolorystykę, brak emocji na twarzach postaci oraz ich bierność, nieobecność. Wychwytuje również występowanie podwójnej perspektywy w obrazie. Potocka nie podejmuje jednak próby szerszej interpretacji. Wskazuje jedynie, iż do odczytania obrazu prowadzić może analiza sumy błędów kompozycyjnych, psychologicznych, kolorystycznych, a nade wszystko perspektywicznych. Stwierdza, że artysta świadomie manipuluje odstępstwami, naprowadzając nas na prawidłowe rozszyfrowanie tej szokującej sceny.

Pierwszą próbą szerszego omówienia problemu sadyzmu w twórczości Jerzego Nowosielskiego jest rozdział *Virgo desultrix* w niedawno wydanej publikacji Katarzyny Przyłuskiej-Urbanowicz²⁰. Autorka przytacza wiele faktów z biografii artysty, świadczących o jego silnym zainteresowaniu problematyką sadyzmu w latach 1945–1960. Szczególnie interesujące są jej spostrzeżenia dotyczące cech, jakie łączą obrazy Nowosielskiego z fascynującym go w tym czasie malarstwem Balthusa²¹. Badaczka zwraca uwagę na zachłanne i uprzedmiotawiające spojrzenie podmiotu patrzącego na przedstawione przez artystów kobiety. Obaj twórcy wzbraniają się jednak przed wyrządzeniem komuś realnej krzywdy. Dzieje się tak między innymi dlatego, że w obu przypadkach okrucieństwo jest zakamuflowane, wyprowadzone poza domenę widzenia.

Odwołując się do refleksji Różewicza, Przyłuska-Urbanowicz zwraca również uwagę na niezwykłą seryjność malarstwa Nowosielskiego, wielokrot-

¹⁷ K. Zwolińska, *Seperate Painting*, w: *Jerzy Nowosielski*, kat. wyst. Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, 03.2003–27.04.2003, oprac. Andrzej Starmach, Jolanta Chrzanowska-Pierikos, tłum. Joanna Krahelska, Warszawa 2003, s. 3–4.

¹⁸ Tamże, s. 3.

¹⁹ A.M. Potocka, *O obrazie Jerzego Nowosielskiego Beatrix Cenci*, w: *Jerzy Nowosielski, Mikołaj Smoczyński, Leon Tarasewicz*, kat. wyst., CSW, 4.04.1997–31.05.1997, oprac. Milada Ślizińska, Warszawa 1997, s. 26–30.

²⁰ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, dz. cyt., s. 227–268.

²¹ Tamże, s. 236–237.

ność powtarzanych motywów, wnętrza czy tematów²². Konstatuje, że każda precyzyjnie wykadrowana scena jest zaledwie frazą, częścią dłuższego tekstu. W tym kontekście przyrównuje malarstwo Nowosielskiego do ikonostasu oraz do sztuki średniowiecznej.

Ponadto istotnym spostrzeżeniem autorki jest niejednoznaczny charakter relacji między widzem a postacią przedstawioną. Jak pisze:

w aktach określanych mianem perwersyjnych – szczególnie jeśli umieścić je w kontekście twórczości Balthusa – widać wewnętrzną dyspozycję malarza do wchodzenia w szczególnie typ relacji, w którym obiekt spojrzenia zyskuje drugą, gołą przewagę nad podmiotem widzącym²³.

Pozorna władza patrzącego jest zatem niezwykle przewrotna. W procesie kontemplacji następuje poddanie się widza urokowi kobiety. Ta niejednoznaczna wymienność ról jest przez badaczkę analizowana w odniesieniu do pornografii. Jak stwierdza:

Bezceremonialnie sięgająca po pragnienia pornografia jest zatem zawsze o krok za daleko; ikona zatrzymuje się tymczasem przezornie o krok za wczesnie, skazując widza na wizualny niedosyt, ale również dając mu możliwość współ-wyobrażania upragnionego sensu. Ikona realizuje się w pragnieniu (...) ²⁴.

Badaczka kładzie duży nacisk na problem *dźgającego spojrzenia* ikony, które zaburza neutralną pozycję obserwatora, unaocznia mu bycie widzianym. W tym kontekście powraca do przywoływanych przez Porębskiego konotacji chrześcijańskich, a szczególnie do wystawianej w Wielki Piątek w cerkwiach ikony świętej Paraskewy²⁵. Umęczona święta dziewica przedstawiana z misą zawierającą parę należących do niej oczu zdaje się kulminować w sobie większość wątków poruszonych przez autorkę w analizie.

3. Opis obrazu

Obraz *Egzekucja* z 1949 roku autorstwa Jerzego Nowosielskiego znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Przedstawia scenę wieszania czterech półnagich kobiet na podeście, obserwowaną przez tłum ga-

²² Tamże, s. 241–243.

²³ Tamże, s. 237.

²⁴ Tamże, s. 247.

²⁵ Tamże, s. 263–268.

piów. Wykonany jest w technice olejnej. Płótno ma kształt prostokąta w położeniu horyzontalnym o wymiarach 65 x 80 cm.

Znajdująca się w $\frac{1}{4}$ wysokości obrazu krawędź podestu dzieli całą kompozycję na dwie wyraźne strefy. Strefę niższą, znajdującą się na pierwszym planie, wypełniają ukazani od ramion w górę ludzie zgromadzeni w tłumie przed podestem. Dodatkowo w prawym dolnym rogu obrazu widzimy nie dający się jednoznacznie zinterpretować fragment szarej struktury, mogącej być rodzajem podestu, budki lub furgonetki. Wszystkie głowy są zwrócone są do widza tyłem. Brak jakichkolwiek reakcji, gestów rąk czy interakcji między postaciami. Tłum jest scharakteryzowany dość ogólnie, bez detalu, bezosobowo. Postacie tkwią w apatycznym bezruchu, jakby oniemiały. Nie można z całkowitą pewnością określić płci wszystkich ukazanych w tłumie osób. Dłuższe włosy kilku postaci zdają się jednak wskazywać, iż pośród zebranych są zarówno kobiety, jak i mężczyźni. W całej dolnej strefie dominuje zgaszony, brudny brąz i szarości. Lokalnie wybijają się dość mocno akcenty białe, niebieskie i czerwone – kolory ubrań kilku postaci z tłumy.

Punkt obserwacji dla obu stref wydaje się odmienny. O ile na tłum patrzymy wyraźnie z góry, o tyle egzekucja na podeście jest przedstawiona płasko, jakby na wprost, bez perspektywicznej głębi. Ten podwójny punkt widzenia najwyraźniej widać w przypadku wspomnianej szarej struktury, która jest widziana ze zdecydowanie zbyt wysokiej perspektywy w porównaniu ze znajdującym się tuż za nią podestem.

Strefę wyższą w całości wypełnia scena wieszania czterech postaci kobiecych na drewnianym podeście. Sylwetki trzech skazanych ustawione są w równych odległościach od siebie, symetrycznie względem osi pionowej obrazu. Jedynie czwarta z kobiet, stojąca najbardziej na lewo, niemal w całości wychodzi poza kadr – widzimy tylko fragment jej ramienia, biodra i nogi. Ponadto na podeście znajduje się również mężczyzna – wykonawca egzekucji. Stoi z lewej strony częściowo zasłonięty przez sylwetkę jednej ze skazanych. Wobec takiej dyspozycji postaci kompozycja jest bardzo klarowna, regularna, zrównoważona, oparta na pionach i poziomach.

Wszystkie kobiety są ukazane w identycznej pozie – są zwrócone do nas tyłem. Mają złączone nogi związane przy kostkach. Ich ręce również są związane za plecami, węzłem na wysokości nadgarstków. Ponadto mają założone na szyje stryczki, których końce giną za górną krawędzią obrazu. Nie widzimy ich twarzy, gdyż są zwrócone do nas tyłem, za wyjątkiem środkowej kobiety, która obraca głowę w lewą stronę w kierunku oprawcy stojącego za jedną z wieszanych. Wszystkie kobiety są półnagie. Idąc od

prawej strony: pierwsza z przedstawionych ma na sobie buty, niebieskie podkolanówki oraz białą bieliznę. Następna ma jedynie czarne majtki, zakrywające całe pośladki. Kolejna z wieszanych jest ubrana w czarne buty na obcasie, pończochy oraz bieliznę w kolorze beżowym. Ostatnia, ledwo widoczna, ma zapewne pończochy oraz bieliznę o kolorze pastelowej, mocno zgaszonej czerwieni. Kobiety różnią się kolorem włosów (od prawej: brąz, blond, czerni) oraz odcieniem skóry. Szczególnie karnacja środkowej kobiety zdaje się najcieplejszym i najbardziej żywotnym, świetlistym akcentem barwnym obrazu. Zdecydowanie stanowi ona najmocniejszy i jednocześnie centralny punkt kompozycji.

Wykonawca egzekucji jest jedyną osobą skierowaną przodem do widza. Jako jedyny wykazuje również jakąś formę aktywności, zaburza ruchem ręki bardzo spokojną i klarowną kompozycję. Został ukazany częściowo za jedną z wieszanych kobiet w ten sposób, iż zza jej postaci, po prawej stronie, widzimy mniej więcej połowę jego sylwetki.

Stoi w lekkim rozkroku, jego ręka ujmując biodro wieszanej na wysokości talii. Gest ten jest niewątpliwie erotyczny. Gdyby nie złowroga atmosfera egzekucji, można by nawet powiedzieć, że czuły. Twarz mężczyzny jest bezosobowa, nie wyraża emocji, jest zarysowana w bardzo ogólny sposób kilkoma pociągnięciami czarnej farby. Ma on na sobie granatowy garnitur, spod którego wystaje biała koszula.

Tło dla egzekucji stanowi nieokreślona, jasnoniebieska, pozbawiona głębi ściana, urozmaicona w losowych miejscach kilkoma abstrakcyjnymi, czarnymi prostokątami oraz pionową linią po lewej stronie kompozycji.

4. Egzekucja nadzorczyń obozu Stutthof

W omówionym już pokrótce stanie badań komentatorzy twórczości Nowosielskiego odnajdują bardzo wiele możliwych źródeł inspiracji dla tego typu sadystycznych przedstawień. Jednak z uwagi na charakterystyczną dla artysty niedosłowność języka obrazowania rzeczywistości rzadko kiedy można powiedzieć, że dany obraz był inspirowany jakimś konkretnym wydarzeniem. Wyjątkowo w przypadku dzieła *Egzekucja* można je jednak wskazać. W mojej opinii bezpośrednim impulsem do namalowania tego obrazu mogła być egzekucja załogi obozu koncentracyjnego Stutthof wykonana 4 lipca 1946 roku w Gdańsku²⁶.

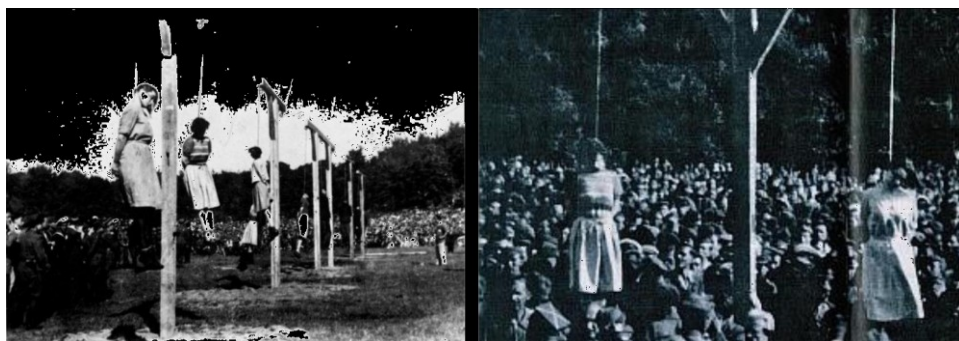
²⁶ „Przekrój”, red. Marian Eile, nr 66 (14/20 VII), Kraków 1964, s. 3.

Wspomniane wydarzenie odbiło się szerokim echem w kraju. Była to przedostatnia publiczna egzekucja w powojennej Polsce. Zgromadziła ponadstutysięczny tłum. Była relacjonowana przez prasę. Nawet najbardziej drastyczne zdjęcia powieszonych były publikowane, m.in. w krakowskim „Przekroju”²⁷. Najistotniejsze z punktu widzenia omawianego w tej pracy obrazu jest jednak to, iż 4 lipca w Gdańsku powieszono pięć kobiet – nadzorczyń obozu koncentracyjnego. Nie twierdzę, że Nowosielski koniecznie w wydarzeniu uczestniczył. Jednak publikowane wówczas w prasie czy dostępne poprzez inne media obrazy okrucieństwa powojennej rzeczywistości tworzyły wizualny świat, w który uwikłani byli artyści w tych pierwszych latach pokoju. Analiza zachowanych z tego wydarzenia zdjęć jednoznacznie wskazuje, iż mogło być ono (czy to z autopsji, czy za pośrednictwem fotografii) źródłem inspiracji dla obrazu *Egzekucja*.



W chwilę po wykonaniu wyroku. To nie zemsta, lecz wymiar sprawiedliwości

²⁷ Tamże.



Na przedstawionych powyżej zdjęciach z gdańskiej egzekucji szczególną uwagę przykuwają sylwetki powieszonych więźniarek. Mają one związane nogi oraz ręce dokładnie w ten sam sposób, jak postacie z obrazu Nowosielskiego – za plecami, węzłem na wysokości nadgarstków. Choć nie są rozebrane jak kobiety z płótna, to jednak ich długie włosy, biust i wyraźne kobiece kształty tworzą ten sam rodzaj makabrycznego napięcia pomiędzy erotyzmem, przewrotnie pojętym pięknem a niezwykle okrucieństwem przedstawienia i brutalnością sytuacji.



Jeśli przypatrzymy się kolejnemu ze zdjęć, które ukazuje nam egzekucję w szerszej perspektywie, to zobaczymy również podobieństwa w sposobie obrazowania tłumu. Zgromadzeni ludzie nie wykazują specjalnych interakcji między sobą. Nie widać też żadnych bardziej żywiołowych reakcji, podniesionych rąk czy gestów. Tłum wydaje się raczej skupiony, zafascynowany odgrywanym w oddali spektakl śmierci. Warto również zwrócić uwagę na znajdujące się między ludźmi furgonetki, które służyły najprawdopodobniej do przetransportowania skazanych na miejsce wykonania wyroku. Myślę,

że to właśnie tego typu pojazd widzimy w prawym dolnym rogu obrazu Nowosielskiego.



Ciężarówka ze skazańcami usławiono pod przygotowanymi szubienicami



Owe furgonetki na wcześniejszym etapie egzekucji służyły również jako podesty, co widzimy na drugim zdjęciu. Jest to zatem kolejne podobieństwo do kompozycji Nowosielskiego. Przywiezione nimi skazane siedzą związane na krzesłach. Wszystko sprawia wrażenie makabrycznego, erotycznego, zaplanowanego spektaklu śmierci, co dodatkowo podkreśla obecność byłych więźniów ubranych w pasiaki. Ta teatralność okrucieństwa, tak często podnoszona w kontekście obrazów Nowosielskiego, nasuwa skojarzenia z późniejszym cyklem *Villa dei Misteri*²⁸ czy z obrazem *Kobiety na Statku* z 1953 roku. Istotną kwestią jest również to, co z ciałami powieszonych kobiet stało się po wykonaniu

²⁸ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, dz. cyt., s. 258–262.

wyroku. Jak wspomina jeden ze świadków egzekucji: „Kiedy umarł ostatni skazany, siły porządkowe dopuściły tłum do szubienic. Ludzie wyrwali guziki, odcinali kawałki materiału, kopali i tłukli zwłoki. Nie trwało to długo”²⁹.

— ~~Gdańska egzekucja~~ kumuluje w sobie wiele z poruszanych przez Nowosielskiego niejednoznaczności. Wspominana już w tej pracy wymienność ról jest tu doprowadzona do ekstremum. Z jednej strony ofiary okrutnych komendantek przemieniają się w mściwych oprawców. Z drugiej strony skazane pozostają wciąż kobietami w całej swojej cielesności. Mimo pamięci o okrucieństwie popełnionych przez nie zbrodni, obraz ich związanych ciał wzbudza pewien sadystyczny zachwyt widzów. Te napięcia pomiędzy znaczeniami, cielesnością, okrucieństwem a erotyką zdają się obecne w zamieszczonych w tej pracy drastycznych zdjęciach. Jak sądzę, Nowosielski z typowym dla siebie odrealnieniem stara się w syntetyczny sposób przenieść poruszone tu wątki w wymiar transcendentalny.

5. Wpływ studiów sadystycznych na późniejszą twórczość Nowosielskiego

Akty 1946

Akt skrepowanej 1955

Akt niedatowany



Pływaczka 1999



Murzynka na plaży 1997

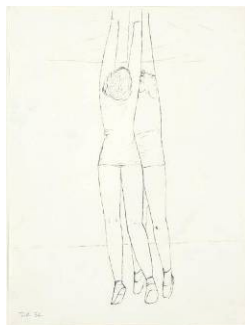
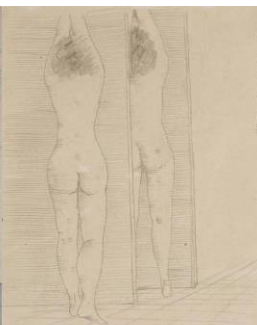
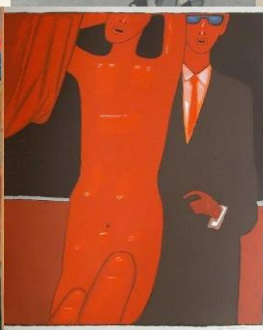


Akt w wodzie 1999

²⁹ <http://www.trojmiasto.pl/wiadomosci/200-tys-gapiow-ogladalo-egzekucje-zbrodniarzy-ze-Stutthofu-n33749.html>, ostatni dostęp: 30.05.2015.

O malarstwie Nowosielskiego pisał Tchórzewski: „Już prawie czterdzieści lat odprawia Nowosielski, na naszych oczach, swoje malarskie nabożeństwo, stale według tej samej liturgii (...)”³⁰. Aby w pełni zrozumieć znaczenie obrazu *Egzekucja*, nie sposób zatem nie odnieść się do późniejszej twórczości. Jak twierdzi bowiem Przyłuska-Urbanowicz, każdy z obrazów Nowosielskiego zdaje się być frazą, elementem dłuższego tekstu³¹.

Spojrzenie na ewoluujący w malarstwie artysty sposób przedstawiania kobiety pozwala nam na odczytanie pierwotnych znaczeń. Analizując późniejsze akty, można pełniej zrozumieć serię wcześniejszych obrazów sadystrycznych, które, jak myślę, są pewnym początkiem poszukiwań artystycznych i filozoficznych. Nie zgadzam się tym samym na zamykanie tej wczesnej twórczości, przesyczonej erotyzmem, sadyzmem i okrucieństwem, w sferze czysto prywatnej. Jak postaram się udowodnić, wypracowane w latach 40. i 50. sposoby ukazywania kobiecego ciała są silnie obecne w aktach tworzonych do końca życia artysty.

Postacie 1956*bez tytułu 1955**bez tytułu 1960**Pierwszy śnieg 1964**Portret narzeczonych 1998**Toaleta 1963*

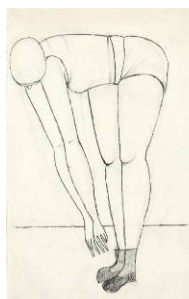
³⁰ J. Tchórzewski, *Nowosielska przestrzeń...*, dz. cyt., s. 75.

³¹ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, dz. cyt., s. 241–243.

Zwróćmy zatem uwagę na wręcz seryjnie pojawiające się w malarstwie Nowosielskiego kobiety. Układy ich ciał są zaskakująco zbliżone, niezależnie od tego, czy opisujemy jeden z wczesnych rysunków sadystycznych, czy któryś z późniejszych uduchowionych aktów. Omówmy trzy najczęściej powtarzające się typy.

W pierwszym z nich cechą wspólną są związane, trzymane za plecami, ściśle przy ciele ręce. Niezależnie od układu reszty ciała, w pozycji stojącej lub siedzącej, czy to w ujęciu frontalnym, czy lekko od boku, owe ubezwłasnowolnione ramiona zdają się ewidentnie powtarzalnym motywem. Kobiety pozbawione władzy nad własnym ciałem, rąk będących atrybutem siły sprawczej, sprawiają wrażenie bezbronnych i podporządkowanych zachłannemu, dominującemu spojrzeniu widza. Mimo to, szczególnie w wyrazie twarzy, nie daje się zauważyć, aby odczuwały strach. Ich usta są albo lekko rozwarłe, wyrażające doświadczanie sadomasochistycznej rozkoszy, albo bezczasowe, spokojne, budzące skojarzenia z rzeźbą antyczną. W późniejszych pracach, takich jak *Murzynka na plaży*, ramiona nie są nawet wyodrębnione z korpusu. Kobiety z tych prac przypominają prehistoryczne, idoliczne przedstawienia bogiń matek. Są zupełnie odrealnione.

Pływaczka 1955



Kobieta 1949-50



Kompozycja 1960



Kłęcząca 1999



Skulona 1997



Akt w ciemni 1997

Drugi powtarzający się w aktach Nowosielskiego sposób ukazania ciała również związany jest z ramionami. Kobiety są ubezwłasnowolnione, ale poprzez przywiązanie wyciągniętych w górę rąk. Omówione powyżej spostrzeżenia dotyczą zatem również tego typu przedstawień. Dodatkowym intrygującym motywem są postacie męskich oprawców: małżonków, kochanków. Zawsze są oni ukazani w pełnym garniturze. W kontrastowym zestawieniu nagiego, pozornie bezbronnego kobiecego ciała, a schowanego pod warstwą ubrań ciała mężczyzny ujawnia się ta sama niejednoznaczność relacji, co między widzem a obiektem uprzedmiotawiającego spojrzenia. Mężczyzna, mimo swojej fizycznej dominacji i bezpiecznego, skrytego ciała, zdaje się niknąć przy sile kobiecej cielesności. Jak pisał artysta: „Kobieta jest bardziej ciałem niż mężczyzna (...) Ja w ogóle nie rozumiem, jak to możliwe, że coś takiego istnieje. To mnie zachwyca, wprowadza w osłupienie. Jestem erotomanem”³².

Ostatnim z tak wyraźnie powtarzalnych w twórczości Nowosielskiego sposobów na ukazanie zdominowanego ciała kobiecego są kompozycje takie jak np. *Kłęcząca* z 1999 lub *Skulona* z 1997 roku. Już sam tytuł sugeruje pewne podporządkowanie ukazanej postaci. Artysta dąży w tych przedstawieniach do jak największego skupienia, splątania, zamknięcia do wewnątrz ciała kobiecego, które podlega tu chyba największej syntetyzacji. W swoich poszukiwaniach, próbach zrozumienia fenomenu kobiecej cielesności artysta posuwa się do perwersyjnej próby rozbicia ciała lub jego maksymalnego skupienia. Zabiegi te przypominają zabawę dziecka, które, badając materialność przedmiotu, testuje granice jego wytrzymałości. Tak jakby destrukcja obiektu miała prowadzić do poznania zasad, zgodnie z którymi funkcjonuje. Ta znowuż niepokojąco niejednoznaczna gra rozpięta jest między perwersyjną fascynacją skrajnie uprzedmiotowionym ciałem kobiety a zachwytem nad jego niezwykłością i siłą.

6. Interpretacja obrazu *Egzekucja* (1949)

Widzimy zatem, że obraz *Egzekucja* jest częścią większej serii dzieł powstałych na wczesnym etapie twórczości Nowosielskiego, które jednocześnie stanowią podstawę dla większości późniejszych aktów kobiecych. W tym całościowym spojrzeniu na rozwój sposobu przedstawiania kobiecej cielesności ujawnia się pierwotna intencja artysty. W mojej opinii kluczem do interpretacji tego obrazu jest wielokrotnie podkreślana w tej pracy nie-

³² Jerzy Nowosielski – *byty subtelne*, dz. cyt., s. 36–37.

jednoznaczność relacji między widzem lub przedstawionym na obrazie mężczyzną a zdominowaną nagą kobietą.

Ta pozorność dominacji, iluzja kontroli nad kobietą cielesnością oraz wymiennosc ról podkreślona jest w obrazie *Egzekucja* licznymi zabiegami malarskimi. W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na kluczową dla Nowosielskiego kwestię spojrzenia. W tym kontekście warto przypomnieć spostrzeżenia Marii Anny Potockiej dotyczące perspektywy w obrazie *Beatrix Cenci* (1950)³³. W obu obrazach bowiem występuje ten sam błąd perspektywy, tak jakby spojrzenie dwóch różnych obserwatorów było złączone w jedno. Szafot na jednym i furgonetka na drugim obrazie widziane są wyraźnie z góry, podczas gdy postacie zaangażowane w egzekucje są płaskie, przedstawione jakby na wprost. Ta niekonsekwencja w stosowaniu perspektywy zdaje się zaczerpnięta z języka ikon. Z jednej strony zaburzenie normalnej percepcji rzeczywistości w obrazie sugeruje rozpatrywanie przedstawionej sceny w wymiarze duchowym, transcendentalnym. Z drugiej strony podwójność spojrzenia wskazuje wyraźnie, że przedstawione na obrazie relacje niekoniecznie są tak oczywiste i jednoznaczne. Nowosielskiemu daleko do dosłowności, jak to celnie ujęła Przyłuska-Urbanowicz: „Ikona zatrzymuje się (...) o krok za wcześniej, skazując widza na wizualny niedosyt, ale również dając mu możliwość współ-wyobrażania upragnionego sensu. Ikona realizuje się w pragnieniu (...)”³⁴.



Beatrix Cenci (1950)

³³ A.M. Potocka, *O obrazie Jerzego Nowosielskiego Beatrix Cenci*, dz. cyt., s. 26–30.

³⁴ Tamże, s. 247.

Zdaje się, że również relacje między postaciami wspierają taką interpretację obrazu. W kontekście ponurej atmosfery egzekucji zaskakujący jest sposób ukazania widzów, oprawcy i wieszanych kobiet. Tłum tkwi w apatycznym bezruchu, wpatrzony jest w odgrywający się na podeście spektakl. Również wykonujący egzekucję oprawca swoim czułym gestem i pozbawioną emocji twarzą bardziej przypomina mężczyznę z obrazu *Tajemnica narzeczonych* (1997) niż kata. Niezwykły spokój i beczasowość sceny, kontrastujące z przedstawionym tematem, podkreśla również klarowna kompozycja oparta na pionach i poziomach oraz abstrakcyjne tło. Obserwujący egzekucję ludzie, przedstawiony na podeście mężczyzna i wreszcie kontemplujący obraz widz są zatem zauroczeni perwersyjnym pięknem kobiecych ciał. Następuje wymiana ról. Malując postacie w dokładnie taki sposób, Nowosielski poszukuje odpowiedzi na pytanie o dominację i naturę przyjemności płynącej ze styku okrucieństwa i seksualności.



Tajemnica narzeczonych (1997)

Wreszcie sposób przedstawienia wieszanych postaci zdaje się przemawiać za tezą, iż to nagie ciało kobiety wypełnia myśli oraz przejmuję kontrolę nad wyobraźnią widzów, ostatecznie dominuje. Zwróćmy uwagę, że sylwetki trzech skazanych – pięknych nagich dziewcząt – są dominującymi elementami kompozycji. Spośród nich największą uwagę przykuwa środ-

kowa, która jest zarówno centralną figurą obrazu, jak i najcieplejszym akcentem barwnym. Co warto podkreślić, to właśnie ona jest najbardziej rozebrana, niemal zupełnie naga. Skóra pozostałych kobiet jest wyraźnie bardziej poszarzała. W mojej opinii to właśnie centralna postać zdaje się kluczem do odczytania obrazu. Z jednej strony sposób, w jaki ukazuje ona kobietą cielesność, zbliża ją do uduchowionych aktów z lat późniejszych. Jest wyrazem absolutnego zachwyty artysty nad fenomenem kobiecego piękna. W wywiadach Nowosielski dał wyraz tej fascynacji, stwierdzając m.in.: „Zawsze kochałem kobiety, a kobieta i cerkiew są do siebie podobne. Cerkiew to Królestwo Boże na Ziemi. Kobieta to też Królestwo Boże na Ziemi”³⁵. Dlatego zapewne w jednym z wywiadów artysta stwierdził, że jego akty są bardziej ikonami niż obrazy, które w sposób powierzchowny bardziej by się z ikoną kojarzyły³⁶. Kobiece ciało jest bowiem święte, a jego doświadczenie jest rodzajem misterium.

Z drugiej strony to właśnie centralnie przedstawiona skazana jako jedyna kieruje twarz w stronę mężczyzny. Ledwo widoczne spojrzenie zdaje się demaskować oprawcę, unaoczniać nie tylko wykonującemu egzekucję, ale i widzowi będącemu częścią tego całego spektaklu, iż jest widziany. Zupełnie słusznie zatem pisała Przyłuska-Urbanowicz o dyspozycji malarza „do wchodzenia w szczególny typ relacji, w którym obiekt spojrzenia zyskuje drugoczną przewagę nad podmiotem widzącym”³⁷.

Zakończenie

Obraz *Egzekucja* jest wyrazem poszukiwania przez Nowosielskiego sposobu na zgłębienie natury kobiecej cielesności w realiach powojennej traumy. Choć źródeł fascynacji problematyką sadyzmu można by w przypadku malarza wskazać wiele, to najprawdopodobniej w przypadku analizowanego płótna bezpośrednią inspiracją była egzekucja załogi obozu koncentracyjnego Stutthof wykonana 4 lipca 1946 roku w Gdańsku. Nowosielski daleki jest jednak od reporterskiej dosłowności. Zaczerpniętym z ikon i sztuki współczesnej językiem malarskim opisuje duchowy wymiar relacji między pięknem kobiecego ciała, erotyką, *sacrum* a okrucieństwem, chęcią dominacji, sadyzmem. Najbardziej intrygującym wątkiem zdaje się kwestia wciągnięcia widza w makabryczny spektakl śmierci, w którym, dysponując pozorną władzą spojrzenia, w istocie ulega on urokowi kobiecej cielesności.

³⁵ K. Czerni, *Sztuka po końcu świata : rozmowy*, Kraków 2012, s. 401.

³⁶ Tamże, s. 355.

³⁷ K. Przyłuska-Urbanowicz, *Pupilla*, dz. cyt., s. 236–237.

Tym samym sadysta staje się jednocześnie masochistą, podmiot dominujący staje się podporządkowany³⁸. Myśl ta podkreślona licznymi zabiegami malarzskimi zdaje się obecna we wszystkich późniejszych aktach kobiecych. Mimo ciągłej syntetyzacji ciała kobiety, przemieniania jej w to, co Krystyna Zwolińska określiła mianem *feminine idols*³⁹, Nowosielski wciąż konsekwentnie stosuje te same układy kompozycji postaci. *Egzekucja* jest zatem sakralizowaną erotyką oraz w pewnym sensie ikoną. Kobieta jest bowiem dla malarza pełnym człowiekiem, najdoskonalszym połączeniem świętości i cielesności. Artysta, dążąc do jej zdominowania, kontroli i poznania, sam staje się owładnięty jej tajemniczą mocą.

JAN NOWICKI – Absolwent Instytutu Historii Sztuki oraz Centrum Europejskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W ramach program Erasmus studiował na Department of Medieval Studies of Central European University w Budapeszcie. Od 2017 roku doktorant na Wydziale Historycznym UW. Głównymi zainteresowaniami badawczymi są recepcja średniowiecza w XIX i XX wieku, historia mediewistyki jako dyscypliny naukowej, architektura gotycka i neogotycka, historia konserwacji zabytków średniowiecznych. Obecnie pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Pińkosa przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą neogotyckiej architekturze sakralnej przełomu XIX i XX wieku na polskiej prowincji.

³⁸ W. Marzec, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie”, 4 (2011), s. 220–233.

³⁹ K. Zwolińska, *Seperate Painting*, dz. cyt., s. 3–4.

Tomasz Kaczorowski

PRACA NAD RYTMEM I CISZĄ
PODCZAS REALIZACJI SPEKTAKLU
TOD I TRAUMA WŁODZIMIERZA SZTURCA.
BECKETTOWSKIE INSPIRACJE

1. *Tod i Trauma* w Cricotece

Pracy nad moją reżyserską realizacją dramatu *Tod i Trauma* Włodzimierza Szturca towarzyszyły cztery główne inspiracje: *Nacht und Träume* i *Malone umiera* Samuela Becketta, *Kalkwerk* Thomasa Bernharda oraz *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* Tadeusza Kantora. Spektakl powstawał w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie – prace trwały ponad miesiąc (przygotowania, koncepcja, projekt scenografii i lalki, realizacja, próby, premiera: 2 lutego 2018).

W swoim tekście chcę opisać proces pracy nad rytmem i ciszą (praca na linii reżyser – aktor – animator – animant) zapisanymi w dramacie Szturca, prześledzić świadome i nieświadome inspiracje autora Beckettem i Kantorem oraz przybliżyć sposoby odzwierciedlenia ich w przedstawieniu.

Przyglądając się również dotychczasowej interdyscyplinarnej działalności i twórczości (naukowej i artystycznej) Włodzimierza Szturca, postaram się spojrzeć szerzej na przenikanie się myśli ważnych twórców w jego utworach (Wyspiański, Beckett, Kantor). George Steiner zadaje pytanie: „Czy jest poza literaturą bardziej subtelny od Becketta praktyk podziałów taktowych, pauz, zmian rejestrów, a przede wszystkim – wartości ciszy?”¹ Wydaje mi się, że

¹ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 218.

Szturc jest jednym z nielicznych autorów, którzy rozumieją tę wartość i potrafią ją zreinterpretować na swoje potrzeby.

Tekst ma zadanie zebrać wnioski na dwóch poziomach: lektury dramatu (teoria) i przepracowywaniu go na scenie (praktyka).

2. Włodzimierz Szturc² – wrażliwy słuchacz, inspirujący przewodnik

Włodzimierz Szturc, urodzony w 1959 roku w Wiśle w rodzinie wyznania ewangelickiego, jest wykładowcą na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz na Wydziale Aktorskim Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Studia teatrologiczne rozpoczął w 1977 roku, a od 1979 indywidualnie pod kierunkiem specjalistki od romantyzmu, prof. Marii Żmigrodzkiej. Był recenzentem zaangażowanym w politycznym podziemiu w latach 80. W swoich badaniach zajmował się zagadnieniem historii ironii, których efektem są dwie publikacje: *Ironia romantyczna* (1992) i *Osiem szkiców o ironii* (1994) oraz teorią dramatu romantycznego. Wykładał również za granicą: w Paryżu, Tours, Grenoble, Berlinie, Giessen, Gandawie, w norweskim Bergen i w Atenach.

Poza działalnością naukową zajmuje się praktyką teatralną jako reżyser (współzałożyciel offowego Théâtre de l'Avenir-bemoll w Paryżu, z którym zrealizował *Trzy siostry* Czechowa czy *Szepcząc* na podstawie *Kołysanki* i *Ohio Impromptu* Samuela Becketta), tłumacz (dramaty Michela de Ghelderode), dramaturg (Magnifikat wyreżyserowany w 1995 roku przez Annę Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie i *Kuszenie świętego Antoniego* w reżyserii Krzysztofa Prusa w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie w 1996), dramaturg (Anny Augustynowicz przy *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w 2015 i Ewy Kaim przy niezwykle spektakularnym studium studentów aktorstwa krakowskiej szkoły teatralnej *Do DNA* w 2016). W 2015 roku Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego we współpracy z Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku wydała osiem dramatów Szturca w tomie *Trauma. Dramaty* w opracowaniu Krzysztofa Korotkicha.

Obecnie w badaniach zajmują go dramaty Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego i Samuela Becketta, mitoznawstwo porównawcze oraz studia nad wyobraźnią. Sam zresztą uczestni-

² Dane biograficzne za oficjalną notką na platformie Encyklopedii Teatru Polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/1187/wlodzimierz-szturc> [dostęp: 30 kwietnia 2018].

czyłem w seminariach poświęconych Słowackiemu, Norwidowi, Wyspiańskiemu prowadzonych przez Szturca na Wydziale Polonistyki.



Włodzimierz Szturc jest jednak przede wszystkim inspirującym nauczycielem – promotorem prac magisterskich studentów aktorstwa krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych i hipnotyzującym słuchaczy wykładowcą. Dla mnie to jeden z najbardziej inspirujących ludzi teatru, jakich miałem zaszczyt spotkać na swojej drodze artystycznej. Jako teatrolog i reżyser nauczyłem się od niego przede wszystkim wycucia rytmu tekstu, gęstości ciszy i potrzeby wnikliwego czytania skupionego na słowach, będących zapisem intonacji, wrażliwości i myśli autorów.

3. *Tod i Trauma* – zapis (nie)własnego doświadczenia

Na dramat *Tod i Trauma* natrafiłem jeszcze jako student krakowskiej wiedzy o teatrze w jego pierwszej wersji pod tytułem *Śmierć i Kaleka*, w 2014 roku opracowywałem egzemplarz reżyserski na podstawie tego tekstu w ramach zaliczenia proseminarium reżyserskiego prowadzonego przez Jacka Malinowskiego na Wydziale Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku. Udośćpnił mi go sam autor. Wtedy powstał pierwszy szkic koncepcji spektaklu, który zrealizowałem w 2018 roku w krakowskim Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Do jego realizacji przystąpiłem nie tylko z pozycji reżysera zafascynowanego tekstem dramatycznym, ale też jako wychowanek autora – w relacji uczeń – mistrz, ale też partner rozmów. Bardzo zależało mi na wsłuchaniu się we wrażliwość Szturca, mając do niej – przynajmniej tak mi się wydawało – większy wgląd poprzez możliwość obcowania z nim zarówno na zajęciach akademickich, jak i przy pracy praktycznej w trakcie prób do szczecińskiego *Akropolis*, przy którym pełniłem obowiązki asystenta reżysera.

O dramatach Szturca w kontekście fenomenu trwania-ku-śmierci opublikowanych w tomie *Trauma. Dramaty* Krzysztof Korotkich pisze w następujących słowach:

Wymowne jest to, że w świecie *Traumy* nie widać umierania, bohaterowie nie doświadczają śmierci wprost (...), nikt nie umiera na scenie. Jediną śmiercią, która pojawia się w dramacie, jest upersonifikowana Tod (raczej rodzaju męskiego!), rodem z tradycji germańskiej (...). Tod (...) snuje monolog, chyba jeden z najdłuższych w kulturze europejskiej, nie licząc rozmów ze śmiercią w *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana. Ale nie jest to śmierć, którą pojmujemy się jako zgon, zakończenie życia, ale jako esencja bytu, stan. Bohaterowie Szturca na scenie nie umierają, zatem także nie boją się śmierci, ale czują lęk w oczekiwaniu na nią. Nawet bohater ostatniego dramatu (...) nie walczy ze Śmiercią, ale można mieć wrażenie, że pragnie ukojenia w jej ramionach – doświadczony dotkliwie trwaniem ku śmierci³.

I dalej:

Strach jest w śmierci, a nie przed nią. Strach sam w sobie jest powodem traumy, prowadzi do urazu i kalectwa. Człowiek trwający w strachu przemienia się, przestaje żyć, przestaje chodzić, poruszać się, mówić. Dzieje się wtedy odwrócenie ról – żywy Trauma wygląda jak trup, a Tod – będąca źródłem śmierci – tryska życiem, nieustrudzenie uprawiając swój monolog⁴.

Tematem *Toda i Traumy* nie jest więc wyłącznie śmierć – zmiana stanu świadomości, moment przejścia – ale mierzenie się ze słabościami ciała, ułomnością – kalectwem. To jest podstawowa idea, która towarzyszyła mi przy pracy – dostrzeżenie ludzkiego aspektu w relacji Śmierci i Kaleki. Te z kolei są efektem samotności i milczenia (ciszy): tęsknotą za rozmową, słuchaniem i za drugim człowiekiem. Bohaterami dramatu są tytułowi Tod (monologująca Śmierć) i Trauma (milczący Kaleka). Monologująca Tod jest więc istotą konstytuującą rzeczywistość i relację – bez jej monologu nie byłoby żadnej relacji. Owa relacja jest potrzebą doświadczenia i ciekawością słabości, która zamyka się w parafrazie słów Kartezjusza: „myślę, więc jestem” na „mówię, więc jestem”. Z mowy stwarza się świat – z relacji mówiący – słuchający:

³ K. Korotkich, *Trauma. Przypowieść o tęsknocie za światem i człowiekiem*, w: W. Szturc, *Trauma. Dramaty*, Białystok 2015, s. 29.

⁴ Tamże, s. 30–31.

(...) słowa wypowiedane do niej [lalki] przez Śmierć dosłownie nadają jej życie. To słowa Śmierci powodują, że patrzymy na lalkę jak na wciąż żywą istotę. To słowa – budując w naszej wyobraźni postać – animują lalkę⁵.

Tematem spektaklu jest też szeroko pojęta ułomność – zarówno ciała ludzkiego i lalki, co zaznaczył już Korotkich we wstępie do dramatów Szturca:

Kalectwo nie jest przedstawione jako niesprawność, ale raczej jako niezgoda na takie *status quo*, które okazuje się nie mieć alternatywy. Jest też kalectwo metaforą niedostosowania do świata z powodu uświadomienia przez człowieka pozornych, iluzorycznych relacji z innymi ludźmi. Więzy międzyludzkie w przedstawionym świecie są nietrwałe, stale słabnące, ich zanikanie prowadzić musi do samotności. Samotność jest w stanie nie tyle odosobnienia, oddzielenia od społeczności, co raczej przewartościowaniem relacji międzyludzkich, zaprzeczeniem wartości wynikających ze spotkania drugiego człowieka⁶.

Niemożliwość nawiązania dialogu jest więc kolejnym tematem dramatu Szturca. Przy pracy reżyserskiej skupiłem się na ludzkich cechach Śmierci. W moim odczuciu jest ona bowiem przede wszystkim zapisem wyobrażenia lub doświadczenia konfrontacji z brakiem pełnej sprawności ciała. Relacja Toda i Traumy w moim spektaklu opiera się na więzi opiekuna z wymagającym pielęgnacji Traumą. Był to dla mnie ważny trop interpretacyjny w kontekście starzenia się i pogłębiania się słabości ich obu. Zależało mi więc na stworzeniu Śmierci, która nie byłaby personifikacją znaną z ikonografii, ale Śmierci opiekuńczej czy wręcz matczynej, a czasem nawet perwersyjnej – w każdym razie jako najbliższej osoby, która może pozwolić sobie na wszystkie przekroczenia wobec osoby, którą się opiekuje.

3. Śmierć – opiekunka

Szturc wprowadza śmierć-bohaterkę z najważniejszym przymiotem określającym jak charakter, czyli z męskim imieniem (rodzajem), ale pozwala jej mówić używając rodzaju żeńskiego. Być może dystansuje się w taki sposób od śmierci rozumianej kulturowo, a wprowadza postać niejako spoza ram kulturowych (...). Autor w jakimś sensie szuka nowego oblicza dla śmierci, która nie może być

⁵ T. Kornaś, *Lalka umiera*, „Teatr Lalek” nr 1/131/2018.

⁶ K. Korotkich, *Trauma*, dz. cyt., s. 31–32.

już zwyczajnym straszylem, ale też nie powinna pozostawać *martwym* kształtem dzieł kultury⁷.

Szturc w swoim dramacie buduje więc Śmierć jako nową jakość, która staje się autonomiczną postacią z krwi i kości, niemającą w sobie nic z wizerunku kostuchy. Jest androgyniczna (nosi męskie imię, zaś mówi w rodzaju żeńskim) i, jak już zostało wspomniane, bardzo ludzka. Jest też „żywa” – zestawiona na zasadzie przeciwieństw z milczącym Traumą. Na podstawie tych spostrzeżeń szukałem aktora, który będzie summą powyższych cech. Zdecydowałem o zaangażowaniu Alicji Czerniewicz, młodej aktorki – dyplomantki Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku. Zależało mi przede wszystkim na podkreśleniu młodości w zewnętrznej, dostrzegalnej powierzchowności Tod, ale również na balansowaniu pomiędzy tożsamością płciową Śmierci – jej androgyniczności i nieepatowaniu seksualnością. Jej filigranowa fizjonomia miała za zadanie być kontekstem również dla surowości, chłodu i delikatności lalki, o której jeszcze opowiem w dalszej części mojego tekstu oraz do dużej pustej przestrzeni sceny w budynku nowej Cricoteki, do której też jeszcze wrócę.

Sam Włodzimierz Szturc o swojej fascynacji śmiercią pisze tak:

Zdałem sobie sprawę, że właściwie wszystkie teksty, które dotąd napisałem, jakoś odnoszą się do śmierci lub mają ją za temat. Traktowałem je jako pisemny i rytmiczny przekaz doświadczenia kresu życia lub zjawiska będącego metafizyczną i melodyczną próbą ujęcia istoty fenomenu umierania⁸.

Mierzenie się z własną skończonością przenosi również Szturc na swoje badania naukowe, zajmując się twórcami romantycznymi i motywem przejścia w ich dramatach, spektaklach Tadeusza Kantora i dramatami Samuela Becketta. Szturc wielokrotnie podkreślał w prywatnych rozmowach, że napisał *Toda i Traumę* w jednej kilkugodzinnej sesji pracy pisarskiej. Tekst powstał więc jednym tchem i tak też chciałbym, żebyśmy na niego spojrzeli w kontekście zapisanych w nim rytmów.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ Za: W. Szturc *Dotkliwe przestrzenie. Szkice o rytmach śmierci*, Kraków 2015, s. 7.



4. Wieczne powroty – rytm, cisza, oddech, powtarzalność

Autor przedmiotem refleksji czyni proces autodestrukcji, kruchość ciała i (nie)świadomości człowieka, a także trudy jakie ponoszą opiekunowie osób niepełnosprawnych. Przedstawia relacje nieruchomego (zależnego) ciała wobec ciała w ruchu. Bohaterami dramatu są tytułowi Tod-Śmierć i Trauma-Kaleka, jednak cały tekst jest długim monologiem, jaki prowadzi Śmierć, próbując nawiązać rozmowę z Kaleką, zabić ciszę... To, że mówi wyłącznie Śmierć, może oznaczać dwie rzeczy, z czego żadna nie wyklucza kolejnej: 1) Kaleka jest osobą o dużym stopniu niepełnosprawności i ma niesprawny aparat mowy, 2) milczy w obliczu Śmierci (wysłannika, psychopompa, przewodnika, kata?), a więc jest w sytuacji granicznej, na granicy życia. Wydaje mi się, że dramat Szturca ma w sobie bardzo dużo z oczekiwania na koniec, zmęczenia – oczekiwania (wyczekiwania) niekończącego się, tak jak można to dostrzec w dramatach Samuela Becketta (komiczni ludzie na granicy egzystencji – zarówno pod kątem materialnym, jak i egzystencjalnym). Z tą różnicą, że Szturc pisze w sposób czuły i empatyczny, Beckett zaś – posługując się ironią.

Podstawowym zabiegiem, jakiego dokonał autor, jest sprawienie, że Śmierć mówi normalnym, ludzkim głosem bliskiej osoby, którą się zna, która jest od zawsze i na zawsze, jako oparcie, bezpieczeństwo, ale też wyrzut sumienia. Pytanie pozostaje otwarte, czy jest to rzeczywiście Śmierć, alegoryczna postać znana z moralitetów i przedstawień tańca śmierci (kostucha, gnijący kobiecy korpus, Ponury Żniwiarz), czy może najbliższa dla umierającego osoba obecna w tym liminalnym momencie? Akcja dzieje się w bliżej

nieokreślonym (bez)czasie, noszącym znamiona współczesności (na co wskazują elementy opisywanego w monologu świata: meble, wózek, lustra, zakupy...), w mieszkaniu Kaleki. Śmierć momentami zdaje się mieć wszechwiedzę (np. znajomość techniki tortur, ludzkiego ciała i fizjologii, filozofii...), a czasami skupia się na „doczesności” i na „materialności”.

W tekście pojawia się powtarzający się rytm – rozumiany na kilku poziomach. Na najprostszym są to powtórzenia słów lub całych fraz, a nawet klamry spinające wewnętrzne struktury i cały monolog, takie jak: powitalne i pożegnalne „nie spodziewałam się, że cię spotkam”, uporczywie powracające pytanie w formie wtrącenia „wiesz”, zrytmizowane wyrzuty „po co sobie (...) do tej pory tego nie rozumiem”, wyliczenie „albo”, „czy mnie”, „czy”. Tworzą one melodię pełną dysonansów. Na kolejnym poziomie rytm wyznaczają oszczędne didaskalia dwukrotnie wcinające się w długi monolog: „Ciemność. Jasność”, które sugerują zakończenia jednej sekwencji, upływ czasu i rozpoczęcie kolejnego spotkania Tod z nieruchomym Traumą. Jest to rytm wiecznych powrotów – jakby monologująca zapadała w sen lub wychodziła. Na koniec dramatu rytm ten zostaje zaburzony, poprzez doprowadzenie do pozostania ciemności na scenie i braku dalszego monologowania Śmierci. Rytm wyznacza również uwaga początkowa, którą Szturc zamyka w czterech wersach:

mów wolno
dużo przestrzeni
jakby po wyrazie
monotonnie

Warto w tym momencie wrócić do zwierzenia Szturca, według którego tekst powstał „jednym tchem”. Powyższymi uwagami w tekście pobocznym wpuszcza „powietrze” między słowa monologu. Powolność, monotonność, mówienie po wyrazie generuje sztuczność artykułowanych słów – jakby mówiący uczył się mowy od podstaw. Uważam, że pozwala to na mechaniczność, ale również na wpuszczanie oddechu po każdym wyrazie. Oddech bowiem – i w ogóle powietrze (tlen) – są źródłem życia. Tod staje się więc w momencie, w którym mówi – żywa. Pozwala to również na granie ciszą pomiędzy pojedynczymi słowami.

Taki sposób artykułowania przywodzi mi na myśl trzy – wspomniane już wcześniej – inspiracje: fraza narracji w *Kalkwerku* Thomasa Bernharda (bohaterami są Konrad-twórca i jego kaleka żona); wycucie Samuela Becketta na

rytm choćby w *Ohio Impromptu* (którego konstrukcja w formie i treści opiera się na powtarzaniu i parafrazowaniu sentencji „nie zostało już wiele do opowiedzenia”) oraz zrytmizowane działania (na przykład opakowywanie) połączone z pojedynczymi słowami w spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* Tadeusza Kantora.

Akcja dramatu rozgrywa się w mieszkaniu Kaleki, o które dba jej opiekun. Jeśli wziąć pod uwagę, że Kaleka jest marionetką, to wprowadza to po raz kolejny koncept na kilka poziomów rozumienia, bowiem w takim wypadku rzecz może dzieć się w magazynie teatralnym, starej domowej graciarni itp. Głównymi elementami tej przestrzeni (według tego, co jest zapisane w tekście Włodzimierza Szturca) są szafa i okno wychodzące na podwórko, z którego słychać dzieci. Szafa kojarzy mi się z ciemnością, ukrywanymi przez lata przedmiotami, ale też magicznym przejściem – portalem, progiem, granicą. Oczywiście szafa rozumiana na najprostszym poziomie jest meblem, w którym przechowywane są ubrania Kaleki, wydającym setki zapachów, uruchamiających setki wspomnień. W tekście zapisane jest również, że wewnątrz na drzwiach szafy znajduje się lustro pokazujące człowiekowi jego oblicze, mimikę, ale też odbijający spojrzenie; kojarzące się również z magicznym portalem. Okno z kolei jest otworem na świat, którego Kaleka nie jest w stanie doświadczyć; jest źródłem irytacji Śmierci (dźwięki i krzyki dziecięcych zabaw); ale również kojarzy się z progiem granicznym (nawiązanie do *Wnętrza* Maeterlincka), przez które mimochodem „zewnątrze” wkrada się do „wnętrza”, jest źródłem niepokoju (tak jak funkcjonuje to na przykład w *Kalkwerku* Thomasa Bernharda w reżyserii Krystiana Lupy) i tajemniczych dźwięków. Zewnątrze migocze, fascynuje i przeraża (tu z kolei też: podobieństwo do platońskiej metafory jaskini i cieni wewnątrz oraz powieści Samuela Becketta *Malone umiera*). Ta nieokreśloność jest źródłem ciekawości i cierpienia, jest jednocześnie kontrapunktem i dominantą pośród oczekiwania na śmierć (jako stan psychofizyczny) i na Śmierć (na alegorię, postać). To właśnie to oczekiwanie rodzi napięcie, sprawia, że atmosfera gęstnieje, a wszystko, co otacza (rzeczywistość: zamknięty i ograniczony świat Kaleki) atakuje, napiera i przytłacza.

5. Lalka – przedmiot – artefakt – animant – animator



Głównym założeniem mojego spektaklu jest obecność na scenie jednej aktorki i ułomnej marionetki na wózku lub materacu, której krzyżak jest początkowo zawieszony lub okazuje się rozłączony z animantem. Stopniowo Śmierć zaczyna podejmować działania: fantazjować o możliwościach animowania ciałem Kaleki. Wyobrażam to sobie jako rozmowę Śmierci z ożywianą przez siebie pozornie martwą formą-obiektom (tak jak może to mieć miejsce w wyobraźni osób opiekujących ludźmi całkowicie sparaliżowanymi lub którym sztucznie podtrzymuje się funkcje życiowe); jako próbę poruszenia ciała nieporuszonego. Wyobrażam sobie, że rozgrywa się to w dużej, pustej przestrzeni, ale jednocześnie kameralnej w odbiorze dla widza. Zależy mi na tym, żeby zderzyć proporcje: małego człowieka z pustką, ale jednocześnie, aby publiczność była blisko działań aktorki, blisko bezruchu ułomnej marionetki, blisko wypowiedzanych słów.



Do stworzenia i wykorzystania ułomnej marionetki zainspirowały mnie rzeźby Giacomettiego – o wydłużonych, zdematerializowanych i zdeformowanych kończynach, tułowi i głowie – obciążone tematyką śmierci i Zagłady. Dramat Szturca już na poziomie konstrukcji postaci ma w sobie ogromny potencjał do wykorzystania w jego inscenizacji elementów formy: przeplatanie się realności z oniryzmem, bohaterowie alegoryczni (bez imion, reprezentanci ludzkości i wartości, Everyman), status egzystencjalny na granicy życia i śmierci, tematyka przeznaczenia (*telos*), celowości i sprawiedliwości losu.



Animatorem ułomnej marionetki Traumy jest Śmierć (czyli aktor w tak zwanym żywym planie). Można w tym przypadku rozważyć wiele uruchamiających się skojarzeń i poziomów, zarówno filozoficznych, jak i technicznych: kim jest animator? W moim odczuciu może to być Demiurg, posiadający moc nadania i odebrania życia i sił animantowi. Rozważając to w kontekście estetyki zaprojektowanej przeze mnie lalki na wzór rzeźb Giacomettiego, można również wysnuć tezę, że animatorem (Śmiercią) jest sam artysta-rzeźbiarz-twórca marionetki. A ta jest niedoskonała i niesamodzielna (Kaleka). Ułomność lalki może wynikać z kilku przyczyn: braku umiejętności artysty do stworzenia kompletnego dzieła (nawiązanie do świątkowego charakteru *Spowiedzi w drewnie* Jana Wilkowskiego), z egoizmu – zaspokajanie własnych ambicji, porzucanie swoich dzieł przed ich ukończeniem, z sadyzmu – któraś z nici byłaby niepodpięta lub umyślnie źle przymocowana, zbyt krótka lub za długa (bez napięcia) lub krzyżak jest po prostu nieprzymocowany do lalki. Jeszcze inną możliwością jest to, że artysta-rzeźbiarz ma

wiele takich niedokończonych lalek u siebie w mieszkaniu i prowadzi wiele eksperymentów mających doprowadzić do aktu stworzenia (nawiązanie do *Frankensteina*, czyli *Nowego Prometeusza* Mary Schelley). Skojarzenie może powędrować i zrodzić pewien koncept, na którym mogłaby opierać się inna niż moja inscenizacja *Toda i Trauma*, na przykład to, że szafa w mieszkaniu Trauma pełna jest niedokończonych lub „torturowanych” tworów. Kolejną możliwością (niewykluczającą pozostałych) jest to, że Animator jest opiekunem Kaleki, bliskim krewnym, obciążonym obowiązkiem opiekowania się ułomnym krewnym i pielęgnowania go. Śmierć może być tu rozumiana jako odstępianie od obowiązków albo przeciwnie: precyzyjne ich dopełnienie (nawiązanie do filmu *Miłość* w reżyserii Michaela Hanekego). W każdym razie doprowadza do unicestwienia w sensie fizycznym. Bez Animatora marionetka nie ma życia, a moment jej porzucenia lub obcięcia nici również może być rozumiany jako sposób uśmiercenia.

Animator (Śmierć) rozmawiał z lalką, prowadził długi monolog, przypominający w swoim charakterze spowiedź, bardzo osobiste rozliczenie ze swoimi obowiązkami, tym, co go irytuje, więzi... Mogłby to robić, wykonując codzienne czynności domowe i pielęgnacyjne. Śmierć traktuje to jako coś zwykłego, nie ma poczucia, że ktoś ich podgląda – wręcz przeciwnie: czuje się pewna, bezpieczna, władna i wszechmocna wobec Kaleki, co z kolei może stwarzać sytuację opresji i zagrożenia.



Inną ciekawą interpretację po obejrzeniu spektaklu w krakowskiej Cricotece wysnuł w swoim felietonie Paweł Głowacki:

Gdyby nie odcięto sznurków od kruchego ciała Traumy, skostniałego na łóżku z boku sceny – Trauma być może ruszyłby się jeszcze choć raz, ostatni już? (...) Trauma przez niepełną godzinę nie ruszy się głównie dlatego, że to marionetka, której odjęto sznurki. (...) Teraz Trauma jest już doskonale i na zawsze samotny. Seans będzie delikatnym szkicem jego końcówki. Niczym u Samuela Becketta – szkicem końcówki partii być może ostatniej. (...) [Trauma] wyśni więc piękną, młodą kobietę, i aby nie powtarzać zeszmaczonego słowa Śmierć – wyśni dla niej imię Tod (Alicja Czerniewicz). Wyśni jej niepokojący, dziwnie połamany, pantomimiczny ruch i pozwoli jej trzy razy przyjść z wizytą. Aby dotykała jego zapalczanych rąk i nóg, tyciej głowy, porcelanowo kruchych pleców. (...) Trauma lepi sobie we śnie widmo nieuchronnej pani Tod i każe jej przychodzić z wizytą po to nade wszystko, by snuła przy nim za niego monolog, którego on już nie może mówić sam – słowa śnione przezeń na pożegnanie z nim samym. Bo niby z kim innym? Nikogo już nie ma⁹.

Paweł Głowacki – jak się zdaje – zdołał uchwycić na poziomie lektury dramatu *Szturca* i odbioru spektaklu, że monolog Tod może być również przedśmiertną projekcją Traumy. Jest krzykiem i potrzebą obecności drugiego człowieka.

6. Nowy budynek Cricoteki – kontekst miejsca

Realizacja spektaklu w nowej – otwartej w 2014 roku – Cricotece w mojej ocenie dodawała walorów realizowanemu przeze mnie projektowi na kilku poziomach:

Zgodnie z ideą samego Kantora (1915–1990), artysty plastyka, performer, a jednocześnie jednego z najbardziej znanych na świecie polskich twórców teatralnych, Cricoteka to placówka o charakterze bezprecedensowym, łącząca funkcje ekspozycyjne, naukowo-archiwalne i dydaktyczne, a także miejsce żywych wydarzeń artystycznych¹⁰.

Ten budynek jest realizacją wielkiego ambalażu na poziomie architektonicznym – opakowana przez rdzawo-stalową ramę została stara elektrownia

⁹ P. Głowacki *Trzy Ostatnie Wizyty*, za:

<https://www.polskieradio.pl/8/2576/Artykul/2022292,Trzy-ostatnie-wizyty> [dostęp: 7.05.2018].

¹⁰ T. Żylski, *Nowa siedziba Cricoteki i Muzeum Tadeusza Kantora*, za:

http://architektura.muratorplus.pl/kolekcja-architektury/nowa-siedziba-cricoteki-i-muzeum-tadeusza-kantora-w-krakowie_3718.html [dostęp: 11.05.2018].

nad brzegiem Wisły. Budynek ten stał się unikalny – może funkcjonować jako rekwizyt (przetworzony obiekt krakowskiego Podgórze), nawiązując do przedmiotów (obiektów) wydartych z codzienności i z tchniętym w nich nowym życiem. To przestrzeń surowa i postindustrialna, jednocześnie nowoczesna i zabytkowa.

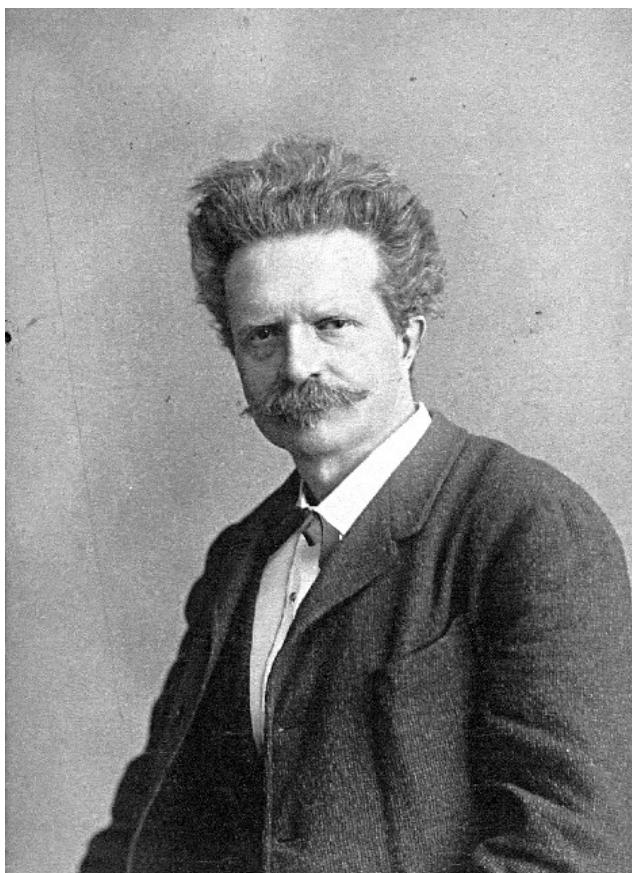


Pierwszym poziomem budującym walor kontekstowy z budynkiem Cricoteki jest wpisanie się w jej surowość i stateczność, które ciążą. Przystępując do pracy w tym budynku dużo myślałem o analogii między nieruchomym, wegetującym Traumą a obiektem, który został obdarty z pierwotnych funkcji, w którym eksploatowany ma być spektakl. Mieści się w tym również refleksja o przestrzeni sceny teatralnej Cricoteki – dużej, szerokiej na 14 metrów przestrzeni, funkcjonującej w większości impresaryjnie. Ta wielka przestrzeń i jej pustka stały się również kontekstem dla formy spektaklu – dla niewielkich rozmiarów, wysokiej na około metr lalki i niewysokiej aktorki. Nawiązując do pracy Tadeusza Kantora, postawiłem sobie jako reżyser za zadanie zagospodarowanie pustej przestrzeni – wyznaczenie reguł gry, wykreślenie jej liniami podestów.

Drugim poziomem jest poszerzenie profilu działalności Cricoteki, która funkcjonuje przede wszystkim jako archiwum (miejsce badań naukowych, świadectwo pamięci) i przestrzeń ekspozycji. *Tod i Trauma* był drugim spektaklem wyprodukowanym przez tę instytucję z myślą o działaniu repertuarowym. Oczywiście Cricoteka produkowała również wydarzenia teatralne z pogranicza teatru tańca, jednak były to współprace, które po pokazach premierowych w większości funkcjonowały poza kontekstem tego miejsca (np. *Balet koparyczny*). Spektakl w mojej reżyserii był więc kolejnym etapem, w jaki weszła instytucja, chcąc brać czynny udział w codziennym kulturalnym życiu Krakowa.

Spektakl powstał jako wydarzenie towarzyszące IV odsłonie wystawy poświęconej twórczości Tadeusza Kantora w Cricotece, w szczególności przedmiotom i rzeźbie. Został również zaprezentowany w ramach IX Międzynarodowego Festiwalu Literatury i Teatru BETWEEN.POMIĘDZY w Sopocie i brał udział w 24. edycji Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

TOMASZ KACZOROWSKI – reżyser i autor tekstów dla teatru i koncepcji działań edukacyjnych. Absolwent Wiedzy o Teatrze UJ, studiował reżyserię na Wydziale Sztuki Lalkarskiej AT w Białymstoku, obecnie student Filologicznych Studiów Doktoranckich na UG. Wyreżyserował spektakle w Teatrze Miniatura w Gdańsku, Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu, Teatrze Lalki Tęcza w Słupsku, Nowym Teatrze w Słupsku, sopockim BOTO i Teatrze na Plaży, krakowskiej Cricotece, Teatrze im. Horzycy w Toruniu, Teatrze Dormana w Będzinie, Teatrze im. Fredry w Gnieźnie, na Scenie Wspólnej Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu w koprodukcji z Teatrem Nowym im. T. Łomnickiego oraz w Teatrze Pinokio w Łodzi. Debiutował w Teatrze Współczesnym w Szczecinie autorskim spektaklem *Trollgatan. Ulica Trolli* w ramach projektu kuratorskiego Piotra Ratajczaka PIKSELOZA. Jego spektakle pokazywane były na ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach i przeglądach, m.in.: festiwal „m-teatr”, program TEATR POLSKA, festiwal BETWEEN.POMIĘDZY, Forum Młodej Reżyserii, festiwal „Ale Kino!”. Współpracował jako asystent reżysera m.in. z M. Libe-rem, W. Klemmem, A. Augustynowicz, E. Johannessonem i S. Gontarskim. Uczestniczył w warsztatach dramatopisarskich z N. Koladą, scenograficznych z T. Dreissigackerem, radiowych z M. Kipfmüller i reportażowych z M. Szczygłem i w projekcie Centrum Dramatu Najnowszego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Jest laureatem głównej nagrody w konkursie dramaturgicznym organizowanym przez Nowy Teatr im. Witkacego w Słupsku i Teatr Nowy w Krakowie (*Las Villas*) oraz III nagrody w 28. Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży CSD w Poznaniu (z *czuba...*) i wyróżnienia w 29. Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży (*IREK•Jin Pol*); jego dramat *ConradMaszyna* dostał się do finału konkursu dramaturgicznego CONRAD.21-PRO; jest trzykrotnym półfinalistą Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej; wyróżniony w XXI konkursie o Złote Pióro Sopotu za opowiadanie *Budka telefoniczna*. Laureat programu stypendialnego MKiDN „Młoda Polska”, dwukrotny stypendysta MNiSW za wybitne osiągnięcia naukowe i artystyczne, stypendiów artystycznych: miasta Sopotu i marszałka województwa Pomorskiego. Publikował teksty artystyczne i teoretyczne w m.in. dwumiesięczniku „TOPOS”, czasopiśmie „Próby”, w zeszytach „Nowych Sztuk dla Dzieci i Młodzieży”, w antologii „Miejsca Obecności” oraz w antologii współczesnego polskiego dramatu „Polska jest mitem”.



Walery Rzewuski na zdjęciu w swoim atelier w Krakowie,
lata 80 XIX wieku, fot. Wikipedia

Zofia Załęska

**TABLEAUX VIVANTS – PORADNIKI
DO TWORZENIA ŻYWYCH OBRAZÓW
A ICH REALIZACJE NA ZIEMIACH POLSKICH
W DRUGIEJ POŁOWIE XIX
I NA POCZĄTKU XX WIEKU**

Obrazy żywe! Nazwa sama mówi za siebie. Obraz, a więc coś, co działa przede wszystkim na wzrok, wrażenie, które za pośrednictwem oczu odbieramy¹.

Wziąwszy temat jaki historyczny lub za wzór obraz rozpowszechniony sławą zdolnego malarza i gdy posiłkując się dekoracjami, kostiumami i charakteryzacją, ustawimy odpowiednią grupę z ludzi, jakoby martwą rzeźbę, będziemy mieli obraz z żywych osób².

Żywy obraz polega na tem, że na tle jakiejś dekoracji ustawia się grupę osób w specjalnych kostiumach, a tak się ją grupuje, aby całość wyrażała pewną myśl³.

W ten sposób do tematu wprowadzają nas nad poradniki dotyczące tworzenia żywych obrazów. Żywy obraz jest to kompozycja statyczna stworzona z żywych ludzi, której akcja teatralna zatrzymana jest w stop-klatce⁴. Historycznie nie do końca wiadomo, jak długo trwały prezentacje *tableaux vivants*, czyli właśnie żywych obrazów. Wg Jana Shepherd'a XIX-wieczne partytury angielskich melodramatów zaznaczają, że żywe obrazy

¹ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, Warszawa, 1920, s. 3.

² E.O. Roger, *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871, s. 37.

³ *Święto narodowe 3 Maja Polski Odrodzonej 1929: materiały do urządzenia całodziennej uroczystości*, Poznań, 1929, s. 26.

⁴ M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław, 1995, s. 136.

powinny trwać określoną liczbę powtórzeń utworu *Rule Britannia*: od 4 do 8 repetycji⁵. Przy komponowaniu tych scen sięgano przede wszystkim po sceny historyczne, momenty z dzieł literackich oraz sceny alegoryczne przedstawiające emocje, cnoty lub inne pojęcia abstrakcyjne⁶, chociaż niektóre sceny tworzone z *wyobraźni*⁷.

Co istotne, sceny te nie mogą być zupełnie przypadkowe. Pramod K. Nayar, powołując się na Barthes'a i Gomesa, pisze, że *takie obrazy nie pokazują scen przypadkowo wyjętych z łańcucha zdarzeń, a raczej konkretne pregnant moments* [określenie Barthes'a], *w których zawarta jest przyszłość i przeszłość*⁸. Takie obrazy muszą w jednej kompozycji zawrzeć cały sens utworu literackiego czy kontekst historyczny.

Od samego początku istotną kwestią żywych obrazów byli widzowie, którzy obok aktorów stanowili ważną grupą tworzącą spektakle. Byli oni niezwykle zaangażowani w pokazy – nieraz odsłonięcie obrazu wywoływało silne emocje nie tylko dzięki sferze wizualnej, ale też tematycznej. Publiczność mogła rozpoznawać przedstawione dzieła w „grze na czas”. Krótki czas odsłonięcia nie umniejszał wrażen, ale je wzmacniał⁹.

Krótką historia gatunku

Nie da się wskazać jednego źródła, z którego rozwinęły się żywe obrazy. Przypisuje się im pochodzenie z XVIII-wiecznej kultury dworskiej, choć ich początki można wyprowadzić z wielu innych kręgów środowiskowych i okresów w dziejach. Wielu autorów podkreśla ważność starożytnych apoteoz, wjazdów wodzów rzymskich do miast i triumfalnych pochodów średniowiecznych władców. Nie bez znaczenia są neapolitańskie szopki, a także wszelkie obchody religijne¹⁰. Do potencjalnych źródeł zaliczyć można renesansowe karnawałowe pochody, alegoryczne parady oraz powszechne

⁵ B. Brewster, L. Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press 1997, s. 37.

⁶ M. Komza, *Żywe obrazy*, dz cyt., s. 38.

⁷ S. Stanton, M. Behnam, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge 1996, s. 217.

⁸ P.K. Nayar, *The Indian Graphic Novel. Nation, history and critique*, London and New York 2016, s. 87.

⁹ M. Komza, *Żywe obrazy*, dz cyt., s. 58.

¹⁰ Na temat religijnych i świeckich pochodów patrz: D.Eichberger, *The Tableau Vivant – and Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities*, „Parergon” 1988, nr 6A, s. 37–64.

w XIX w. bale maskowe¹¹. Tam często celem całej zabawy było odgadywanie sensu przebrania czy scenki alegorycznej – zupełnie jak w dziewiętnastocząstych dwudziestowiecznych żywych obrazach.

Przyjmuje się, że do powstania żywych obrazów jako osobnego gatunku najbardziej przyczyniła się Emma Hart, czyli lady Hamilton (1765–1815) i jej *Attitudes*. Hart zakładała kostiumy, charakteryzowała się, po czym przyjmowała pozy odnoszące się do obrazów, rzeźb czy postaci, często związane z światem antycznym. Pozostawała nieruchomo tak długo, aż widzowie zrozumieli jej odniesienia i następnie Hart przechodziła do następnej pozy.

Żywe obrazy dzisiaj znaczenie zyskały w XVIII wieku – Carlo Bertinazzi uważany jest za pierwszego, który wykorzystał *tableau vivant* w kontekście teatralnym. W latach 60. XVIII wieku aktor stworzył spektakl do obrazu Jana Baptysty Greuze’a *Wiejska narzeczona* (*Wiejskie zrębowiny*)¹².

W Europie rozkwit *tableaux vivants* w znanej nam formie przypada na schyłek XVIII stulecia i cały wiek XIX, określany przez Charlesa Baudelaire’a *epoką kultu obrazów*¹³. W pierwszych dekadach wspomniana forma pojawiła się na salonach arystokratycznych¹⁴. Potem żywe obrazy stopniowo wprowadzane były na place publiczne i do mieszczańskich salonów, by ostatecznie przybrać charakter masowy. Do ich popularyzacji przyczynił się Goethe i jego powieść *Powinowactwa z wyboru* z 1809 roku. Jedną z bohatererek, Lucjana, córka Szarlotty, urządza w zamku bale i zabawy, w tym żywe obrazy¹⁵. Ponadto w tych czasach przez świat artystyczny przetaczały się nowe dyskusje na temat jedności sztuk, a głoszona horacjańska idea pokrewieństwa sztuk (*ut pictura poesis*, czyli *poezja jako obraz*) stanowiła uzasadnienie synkretyzmu żywych obrazów¹⁶.

¹¹ Na temat zjawiska i historii żywych obrazów patrz: M. Komza, *Żywe obrazy*, dz. cyt., B. Jooss, *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)*, Poznań 2011, s. 85–136.

¹² S. Stanton, M. Behnam, *The Cambridge Guide to Theatre*, dz. cyt.; P. Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto and Buffalo 1998, s. 377.

¹³ D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej i in., *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Warszawa 2008, s. 190.

¹⁴ B. Peucker, *The Material Image: Art and the Real in Film*, Stanford 2007, s. 30.

¹⁵ Na temat wpływu Goethego na żywe obrazy patrz: B. Jooss, *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999; J.W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, tłum. W. Markowska, Warszawa 1978.

¹⁶ M. Komza, *Żywe obrazy*, dz. cyt., s. 72–73.

Żywe obrazy na ziemiach polskich

Początek polskich *tableaux vivants* niektórzy badacze datują na koniec wieku XVIII, kiedy to w majątku Czartoryskich w Puławach odkryto *nową formę zabawy, która miała pomóc otrzeć łzy* po kapitulacji Stanisława Augusta Poniatowskiego na wojnie polsko-rosyjskiej 1792 roku¹⁷. Od początku XIX wieku na ziemiach polskich wśród arystokracji popularne były szarady. Polegały one na identyfikowaniu kolejno prezentowanych scenek. Rozrywka miała formę małych pantomim lub serii statycznych obrazów¹⁸.

Bez względu na upatrywane początki, rozkwit żywych obrazów przyszedł na ziemię polską podczas zaborów, w drugiej połowie XIX wieku. Te publiczne spektakle były traktowane jak namiastka świąt narodowych – *tableaux vivants* powodowały mocne emocjonalne przeżycia. Często pokazywano je na koniec programu wieczoru wspominkowego, nieraz koronowały cykle koncertów, spektakli, występów i przemówień¹⁹.

Poradniki do tworzenia żywych obrazów. Stan badań

Żywe obrazy były popularne na ziemiach polskich już na początku XIX wieku, jednak pierwsze publikacje o nich traktujące przypadają na końcówkę stulecia. Zakłada się, że czytelnikami poradników byli amatorzy, nie zawodowcy²⁰. Poradniki popularyzowały tę formę parateatralną oraz dawały wskazówki i pomagały reżyserom w ich pracy. *Tableaux vivants* były w owym czasie na tyle powszechne, że niektórzy autorzy (na przykład Mieczysław Zagórski i Maria Gerson-Dąbrowska) nie uważali za potrzebne tłumaczyć zjawiska: *Obrazy żywe! Nazwa sama mówi za siebie*²¹.

Pierwszym opracowaniem był *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów* Edgara Rogera z 1871 roku. Dzieło mówi o teatrze w ogóle, a żywe obrazy są tam wspomniane jako jeden z rodzajów przedstawień. Pierwszym poradnikiem jest wspomniane *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz wybór pantonim i żywych obrazów z tekstem i bez tekstu do reprodukcji i naśladowania* Mieczysława Zagórskiego z 1911 roku. Autor bardzo dokładnie opisuje wzorcowe tworzenie *tableaux* oraz podaje reżyserowi całą listę przykładów gotowych do wystawienia.

¹⁷ Tamże, s. 76.

¹⁸ Tamże, s. 39.

¹⁹ Na temat zjawiska i historii żywych obrazów na ziemiach polskich patrz: M. Komza, *Żywe obrazy*, dz. cyt.; M. Piotrowska, *Narodowe widowiska kulturowe*, dz. cyt.

²⁰ M. Komza, *Żywe obrazy*, dz. cyt., s. 22.

²¹ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 3.

W 1920 r. pojawiają się *Obrazy żywe* Marii Gerson-Dąbrowskiej, a dwa lata później do tematu nawiązuje Julia Jaworska w *O urządzaniu obchodów i przedstawień szkolnych*. Uwydatnia ona edukacyjny aspekt teatru, do którego nawiązywały też późniejsze publikacje, czyli *Teatr dla wszystkich. Wskazówki organizacyjne i praktyczne* Czesława Ksawerego Jankowskiego z 1926 roku. Cel oświatowy przyświeca też serii dotyczącej obchodów święta Konstytucji 3 Maja z lat 1927–29, z gotowymi pomysłami na żywe obrazy (a nawet na całe wieczory tematyczne) oraz komentarzem słownym.

Zakres problematyki poruszany w poradnikach

Wszystkie powyższe prace w większym lub mniejszym stopniu podejmują najważniejsze kwestie dotyczące organizacji *tableaux vivants*: inspiracji, miejsca, ustawienia postaci na scenie, kostiumów, oświetlenia, muzyki, komentarza słownego oraz tła.

Najważniejsza, poruszana w każdym poradniku, jest inspiracja do stworzenia żywego obrazu. Wspomniany wyżej Roger proponuje zabrać się za temat historyczny lub odtworzyć „według wzoru zdolnego malarza”. Uważa, że na warsztat należy wziąć tematy krótkie, acz treściwe, dzięki czemu możliwe będzie zrobienie całej serii obrazów. Autor dowodzi, że pomimo kwalifikacji żywych obrazów jako rozrywki towarzyskiej powinny one mieć charakter oświatowy²². Przypominanie młodej generacji faktów historycznych było bardzo istotne głównie ze względu na pozycję polityczną państwa polskiego w 1871 r. Małgorzata Komza pisze, że uważano, „iż mogą one stanowić rozrywkę w okresach żałoby narodowej. Wówczas ta poważna zabawa mogła przynieść uczestnikom jakąś pociechę”²³.

Roger podkreśla uniwersalność tej formy parateatralnej – wiele koncertów kończyło się właśnie żywymi obrazami²⁴. Na aspekt edukacyjny zwraca uwagę także Jankowski, dla którego sceny powinny być historyczne lub chociaż tradycyjno-narodowe, by spełniały swoją najważniejszą jego zdaniem funkcję oświatową²⁵.

Gerson-Dąbrowska przestrzega przed opieraniem się na obrazach Matejki, gdyż ten w swoich pracach umieszczał zbyt wiele osób jak na standardy żywego obrazu. Oprócz tego, że żywe obrazy wystawia się jako osobny spektakl, warto też wykorzystać je na zakończenie każdego przedstawienia.

²² E.O. Roger, *Teatr amatorski*, dz. cyt., s. 37.

²³ M. Komza, *Żywe obrazy*, dz. cyt., s. 305.

²⁴ E.O. Roger, *Teatr amatorski*, dz. cyt., s. 37–38.

²⁵ Cz.K. Jankowski, *Teatr dla wszystkich. Wskazówki organizacyjne i praktyczne*, Warszawa 1926.

Jeśli akcja na to pozwala, można też w ten sposób kończyć każdy akt²⁶. Obszernie o tematach *tableaux vivants* pisze w swojej pracy Zagórski. Zwraca uwagę, że najwięcej można czerpać z obrazów lub historii polskiej, ale decyzja powinna być podjęta przez reżysera. Jako inspiracje dobre są też utwory literackie, dzieła historyczne i ballady wieszczów narodowych oraz wyabstrahowane pojęcia zbiorowe, takie jak dzień, noc, dni tygodnia, miesiące, wojna czy pokój²⁷.

Drugim, już bardziej praktycznym problemem poruszonym jedynie w dwóch publikacjach, jest problem miejsca. Jaworska twierdzi, że scena powinna być uniesiona o co najmniej pół metra w stosunku do publiczności²⁸. Zagórski stawia większe wymagania. Najlepiej, aby scena wznosiła się w głąb, dzięki czemu będzie dobrze widać wszystkich uczestników. Dodatkowo dzieli obrazy na sceniczne oraz ramowe, na małą liczbę osób. W drugim przypadku przyda się drewniana lub tekturowa rama, dająca wrażenie jak w dziele malarskim²⁹.

Żywy obraz musi być odpowiednio ustawiony, o czym też wspominało w poradnikach. Zagórski pisze, że osoby muszą przede wszystkim nadawać się do roli³⁰. Autor zwraca uwagę na cel uwzględnienia każdej postaci – żadna nie może być zbędna ani źle zrozumiana³¹. Powtarzając za poprzednikiem najdokładniej opisała to Gerson-Dąbrowska, według której „trzeba myśleć o rodzaju twarzy i o całej postaci”³². Autorka twierdzi, że można ustawiać obraz na oczach widzów, kiedy postaci idą chociażby w takt muzyki na ustalone miejsca, gdzie przyjmują swoje pozy. Najważniejsze jest, by obrazy odslaniać publiczności minimum trzy razy, trzymając na otwartej kurtynie nie dłużej niż minutę. Gerson-Dąbrowska próbuje też ukrócić prywatne zapędy uczestników obrazów, zakazując narzekania, że dana postać jest odwrócona i mało widoczna – „tak trzeba dla dobra obrazu!”³³.

Kolejnym elementem jest ugrupowanie postaci, czyli ustawienie ich wobec siebie. Jankowski nie rozwodzi się nad problemem i pisze krótko –

²⁶ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 25.

²⁷ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz wybór pantomin i żywych obrazów z tekstem i bez tekstu do reprodukcji i naśladowania*, Poznań 1911, s. 36.

²⁸ J. Jaworska, *O urządzaniu obchodów i przedstawień szkolnych*, Poznań 1922, s. 20.

²⁹ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich*, dz. cyt., s. 35.

³⁰ Tamże, s. 35.

³¹ Tamże, s. 36.

³² M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 15.

³³ Tamże, s. 25.

„żywy obraz wymaga tylko artystycznej formy ugrupowania i efektu”³⁴. Nieco więcej miejsca poświęca temu Zagórski: „żywy obraz wymaga powietrza i nie może być na nim tłoku”³⁵. O tym samym możemy przeczytać w broszurce dotyczącej obchodzenia święta Konstytucji: grupa nie może być przeładowana³⁶. Dla Gerson-Dąbrowskiej najważniejsze jest ustawienie w taki sposób, aby całość robiła wrażenie *pięknego obrazu*. Zwraca uwagę, że często ludzie ustawia się w piramidkę, jak do zdjęcia, co nie oddaje treści obrazu ani nie jest zbyt piękne. Dobrze jest też rozbić postaci na mniejsze grupy, które jednak trzeba urozmaicić i zostawić między nimi puste przestrzenie, co jest niezwykle trudne. Gerson-Dąbrowska wyróżnia dwie grupy w żywych obrazach: symetryczne, w których główna postać znajduje się na środku, a inne stoją po bokach oraz niesymetryczne, czyli postać główna z boku, reszta uczestników po drugiej stronie sceny³⁷.

Kolejną kwestią jest problem kostiumów. Gerson-Dąbrowska zwraca uwagę, że stroje do *tableaux vivants* są dużo łatwiejsze do zrobienia niż te do „normalnych” spektakli, ponieważ wystarczy aktora ubrać od jednej strony, a kostium upinać szpilkami. Stroje można sporządzić z rzeczy używanych na co dzień w domach – wystarczy jedynie odrobina pomysłowości i zręczności. Istotną sprawą jest zestawienie ze sobą pasujących, niekłójących się barw³⁸. Temat dokładniej opisuje Jankowski, mówiąc szczegółowo o każdym kolorze szminki do charakteryzacji i tłumacząc, jak w prosty sposób zmienić wygląd aktora (sztuczne nosy, brwi, wąsy, łysiny, garby itd.)³⁹.

Niezwykle istotnym elementem w żywym obrazie jest oświetlenie. Zagórski wspomina, że światło powinno być intensywne⁴⁰. Jaworska podaje też pomysły na oświetlenie w przypadku braku elektryczności i doradza jak ustawić świeczniki⁴¹. Jankowski zwraca uwagę na możliwość zabarwienia światła za pomocą kolorowych bibułek⁴². Ogromny nacisk na dobre oświetlenie kładzie Gerson-Dąbrowska – jej zdaniem jest to jeden z trzech nieodzownych elementów do powstania żywego obrazu. Scenę można oświetlić

³⁴ Cz.K. Jankowski, *Teatr dla wszystkich*, dz. cyt., s. 13.

³⁵ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich*, dz. cyt., s. 36.

³⁶ *Święto narodowe 3 Maja Polski Odrodzonej 1929: materiały do urządzenia całodzienniej uroczystości*, Poznań 1929, s. 26.

³⁷ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 5–8.

³⁸ Tamże, s. 21–22.

³⁹ Cz.K. Jankowski, *Teatr dla wszystkich*, dz. cyt.

⁴⁰ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich*, dz. cyt., s. 37.

⁴¹ J. Jaworska, *O urządzaniu obchodów i przedstawień szkolnych*, dz. cyt., s. 22.

⁴² Cz.K. Jankowski, *Teatr dla wszystkich*, dz. cyt.

również taśmą magnezjową, jednak trzeba ją trzymać w szczypcach i mieć na podorędziu zapalone świece, aby w razie potrzeby odpalić taśmę ponownie. Co do proszków bengalskich (kolorowe sztuczne ognie), autorka zwraca uwagę na dym i swąd, przez co nakazuje używanie ich wyłącznie na świeżym powietrzu⁴³. Roger pisze o oświetleniu jedynie w kontekście dodatku (jak ognie bengalskie⁴⁴).

Elementem dodatkowym w spektaklu z żywymi obrazami była muzyka, jednak autorzy poradników nie do końca zgadzali się co do jej roli. Roger pisze, że jest ona dobra jako dodatek do przedstawienia⁴⁵. Zagórski jest podobnego zdania: „przydaje się muzyka melodramatyczna”⁴⁶, a Gerson-Dąbrowska jedynie wspomina, że można nią dopełnić to, co dzieje się na scenie⁴⁷. Z kolei autorzy poradnika do obchodów święta Konstytucji twierdzą, że muzyka jest „wręcz nieodzowna” i dobrze, jeśli wszyscy widzowie dołączą się do śpiewów ze sceny⁴⁸. Sugerują też, żeby przed wystawieniem obrazu rozdać widzom teksty śpiewanych przez aktorów piosenek⁴⁹. Innym uzupełnieniem widowiska jest komentarz słowny – czy to w postaci wiersza sławnego poety, czy specjalnie napisanego tekstu. U Zagórskiego oraz w broszurze konstytucyjnej pojawiają się gotowe propozycje tekstów, dopasowane do odpowiednich żywych obrazów⁵⁰, natomiast Gerson-Dąbrowska znów pisze, że komentarze są jedynie „dobrym dopełnieniem obrazów”⁵¹.

Powyższa autorka jako jedyna odnosi się do ostatniego już problemu poruszanego w poradnikach – tła. Według niej jest ono zależne od treści ustawianego obrazu, chociaż może być obojętne (np. białe lub szare). Dobrym pomysłem jest też tło złożone z roślin, pnączy czy pęków gałęzi. Na scenie przydadzą się też stoliki i ławy, ale te koniecznie należy przykryć jednokolorowym materiałem, pasującym do tła na scenie⁵².

⁴³ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 23–25.

⁴⁴ E.O. Roger, *Teatr amatorski*, dz. cyt., s. 38.

⁴⁵ Tamże, s. 38.

⁴⁶ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich*, dz. cyt., s. 80.

⁴⁷ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 25.

⁴⁸ *Święto narodowe 3 Maja Polski Odrodzonej 1929*, dz. cyt., s. 26.

⁴⁹ *Święto narodowe: rocznica konstytucji 3 Maja*, Poznań 1927, s. 23.

⁵⁰ M. Zagórski, *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich*, dz. cyt.; *Święto narodowe 3 Maja Polski Odrodzonej 1929*, dz. cyt.

⁵¹ M. Gerson-Dąbrowska, *Obrazy żywe*, dz. cyt., s. 25.

⁵² Tamże, s. 22.

Realizacje żywych obrazów. Recenzje prasowe

Ciekawe byłoby zestawienie pomysłów autorów poradników z rzeczywistymi realizacjami żywych obrazów. Aby to zrobić, należy sięgnąć do źródeł, a przede wszystkim prasy, w której można znaleźć wzmianki dotyczące publicznie prezentowanych *tableaux vivants*.

Wiele recenzji jest bardzo lakonicznych, co może oznaczać dużą popularność żywych obrazów. We wspomnieniu o wieczornicy chopinowskiej z 1910 roku⁵³ podkreślono, że powtarzane będzie całe widowisko. Pokazuje to liczbę widzów zainteresowanych uroczystością; nie załączono jednak żadnego opisu, żadnej opinii dziennikarza. Z tego wynika, że ci zainteresowani prasą z pewnością spektakl albo obejrzel, albo planowali przyjść na powtórkę.

Warto zaznaczyć, że w gazetach bardzo rzadko opisywano samo ustawienie *tableau vivant*. Mówi się wyłącznie o tytule, pewnym wzorze, na przykład: pokazywano *Powrót taty* czy *Miłość, zgodę, jedność i równość*, ale nikt nie trudził się tłumaczeniem tego, jak ten obraz wygląda. Z powyższego wnioskować można, że dla przeciętnego obywatela oczywisty był wygląd, ustawienie takiego pokazu. Wystarczyło wspomnieć o *Apoteozie* i wymienić postaci, a każdy umiał sobie dopowiedzieć resztę.

Z recenzji nie da się dowiedzieć nic na temat zgodności autorów żywych obrazów z pomysłami autorów poradników. Niewiele wiadomo o ustawieniu (wyjątkiem jest np. wspomnienie rocznicy urodzin Kopernika, kiedy to w Poznaniu na scenie pojawili się najwięksi przedstawiciele sztuki i nauki jako geniusze. Recenzent „Dziennika Poznańskiego” twierdził, że „ugrupowanie i charakteryzacja sprawiły dobre wrażenie”, a kurtynę na bis podnoszono kilkukrotnie, chociaż zarzucono obrazowi brak należytej głębi⁵⁴). Jeśli chodzi o kwestię miejsca, oczywistym jest fakt, że rzecz działa się w miejscach publicznych: na salach widowiskowych oraz na świeżym powietrzu. Prasa nie dostarcza również żadnych wskazówek dotyczących tła spektakli.

Oświecenie nie jest w centrum zainteresowania odbiorców, aczkolwiek wspomina się chociażby o ogniach bengalskich jako ciekawym dodatku⁵⁵. Można więc założyć, że światło było neutralne, niezauważane przez widzów. Problem muzyki ma się zgoła inaczej – podkreślane są wspólne śpiewy, tak zalecane potem przez autorów broszury konstytucyjnej⁵⁶. Żaden

⁵³ „Dziennik Poznański” 1910, nr 44, s. 3.

⁵⁴ „Dziennik Poznański” 1873, nr 42, s. 3.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ *Święto narodowe 3 Maja Polski Odrodzonej* 1929, dz. cyt., s. 26.

recenzent jednak nie wspomina nic o tle muzycznym towarzyszącym żywym obrazom.

Sprawa kostiumów i charakteryzacji jest poruszana zdecydowanie częściej. Ciężko dotrzeć do opisów konkretnych strojów czy makijażu, ale z pewnością widzowie zwracali na nie uwagę. Czasem określane są one wyłącznie jako dobre⁵⁷, jednak recenzenci podkreślali wagę konkretnych, wyjątkowych stylizacji⁵⁸.

Najobszerniej można odnieść się do kwestii inspiracji, gdyż najłatwiej prześledzić ją z samych tytułów żywych obrazów. Źródła spektakli pokrywają się z pomysłami autorów poradników. Pojawiają się w tym zestawieniu zarówno żywe obrazy zainspirowane wydarzeniami z historii Polski (*Uroczystość odnowienia fundacji Akademii Krakowskiej w 1400 r.* z 1873 roku w Poznaniu czy 10 lat późniejsze *Austria i Papież błagają Jana Sobieskiego o pomoc* oraz *Wjazd do Wiednia*), dziełami literackimi (*Powrót taty* i *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza z okazji Sobótki 1890 roku w Poznaniu), jak i dziełami malarskimi sławnych malarzy (*Wernyhora* Jana Matejki – Sobótką 1893 oraz *Otrucie królowej Bony* i *Miecznik i Maryja* Floriana Cynka, oba z okazji poznańskiej zbiórki charytatywnej 1870 roku). Można zaobserwować też nawiązania do pojęć ogólnych i wartości (*Miłość, zgoda, jedność i równość*, *Zaniemyśl* 1883).

Źródła fotograficzne

Ze względu na wizualny charakter żywych obrazów, najlepszym źródłem do ich obserwowania jest fotografia. Jednak w przypadku tej z przełomu XIX i XX wieku dostępne egzemplarze są jedynie dokumentacją prywatnych sesji w atelier. Z powodów technicznych nie wykonywano zdjęć w trakcie pokazów żywych obrazów, tym bardziej w salach widowiskowych. Choć fotografie mogły trafiać do szerokiej widowni, były głównie zabawą dla samych pozujących i ustawiających obrazy, więc nie do końca spełniały wyżej wspomniane wymogi tworzenia *tableaux vivants*. Poniżej omówione zostały wybrane przykłady fotografii ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Obiekty prezentują różnego rodzaju sesje, które odbywały się u trzech fotografów zajmujących się aranżowaniem takich właśnie scenek kojarzących się z żywymi obrazami.

Do dnia dzisiejszego zachowały się dość liczne fotografie żywych obrazów autorstwa Walerego Rzewuskiego i Jana Mieczkowskiego, tworzone

⁵⁷ „Dziennik Poznański” 1873, nr 42, dz. cyt.

⁵⁸ Tamże.

w fotograficznych atelier. Interesującym obiektem jest jeszcze album rodziny Potockich, Mniszchów i de Vaux autorstwa Rudolfa Krziwanka.

Walery Rzewuski (1837–1888) był fotografem, działaczem społecznym i radnym Krakowa⁵⁹. Jego pierwsza prezentowana fotografia łączy inspirację literacką z walorami fotografii portretowej. Jan Zamoyski (fot. 1⁶⁰) umieszczony został w wiejskim krajobrazie – nogę opiera o pień, za nim stoją dwa niezwykle realistycznie przedstawione drzewa oraz pleciony płótek. U jego nóg leży odrobina rozrzuconej słomy, dającej wrażenie przebywania gdzieś na wsi. W tle dostrzec można cały krajobraz: kilka drzew i fragment dróżki, a także lekko zachmurzone niebo. Arystokrata ubrany jest w strój utrzymany w jasnych kolorach: w niski cylinder, płaszcz sięgający ziemi, spodnie wpuszczone w ciemne, skórzane buty z ostrogami oraz w ciemny frak. W rękach trzyma notatnik oraz piórko, jest w trakcie pisania lub szkicowania. Z uwagą wpatruje się w miejsce znajdujące się gdzieś poza kadrem fotografii.

Druga odbitka ukazuje grupę ośmiu osób (fot. 2). Modele znajdują się na jednolitym tle, na którym wybija się fragment ciemnej zasłony i balustrada. Pomimo faktu, że sceneria sprawia wrażenie wnętrza, postaci stoją pomiędzy kwiatami i głazami. Stoją w dwóch rzędach w różnych pozach, niektórzy opierają się o balustradę, a część z nich siedzi. Ubrani są całkowicie na białło, w stroje nawiązujące do mody francuskiej XVIII wieku – dokładny czas czy kontekst fotografii nie jest określony. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety opleceni są wiencami kwiatów oraz trzymają kijki do gry w krykieta. Na fotografii zidentyfikowano: Wesiegierską, Russanowskiego, Wołodkowicz, Irenę Łoś, Koziębrodzkiego, Wielopolską, Zulę Jabłonowską i Edwarda Stadnickiego⁶¹.

Fotografią grupową, odwołującą się do wzorców literackich, jest zgrupowanie postaci z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza (fot. 3). Bohaterowie nie są ustawieni w żadnym specjalnym porządku, stoją na wprost obiektywu w swoich przebraniach. Tło przedstawia wiejski krajobraz, postaci stoją zaś obok pnia drzewa. Osoby ze zdjęcia są opisane, wiadomo również kto za kogo się przebrał: Aleksy Stróżyński jest Podbiپیęta, Andrzej Zamoyski to Skrzetuski, Bronisław Abramowicz przebrany jest za Zagłobę,

⁵⁹ *Z przeszłości Krakowa*, red. J.M. Małnecki, Kraków 1989, s. 272.

⁶⁰ Zaprezentowane fotografie pochodzą ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie i dostępne są na platformie Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona: <http://polona.pl>.

⁶¹ Identyfikacja dokonana podczas inwentaryzacji zbiorów Biblioteki Narodowej, sygnatura fotografii F.113800.

Edward Jarczyński przedstawia Rzędziana, zaś Roman Wodzicki jest panem Wołodajowskim⁶².

Jan Mieczkowski (1830–1889) swój pierwszy zakład fotograficzny otworzył w 1847 w Warszawie⁶³. Pierwsza prezentowana scena rozgrywa się na tle lasu (fot. 4). Panowie Stanisław Kobierzycki i hrabia Józef Dunin-Karwicki⁶⁴ stoją w swobodnych pozach oparci o płótek i patrzą w prawą stronę, poza kadr fotografii. Oba stroje nawiązują do tradycji polskich: Kobierzycki ubrany jest w bogato haftowany krakowski strój ludowy, natomiast hrabia Dunin-Karwicki ewidentnie sięga do swoich arystokratycznych korzeni i prezentuje się w stroju szlacheckim przepasanym pasem kontuszowym.

Rudolf Krziwanek (zm. 1905) był fotografem austriackim aktywnym w latach 1870–1905. Jest autorem fotografii albumu rodziny Potockich, Mniszchów i de Vaux, wykonanego w latach około 1860–1875⁶⁵. Prezentowane zdjęcie pochodzi ze wspomnianego albumu (fot. 5). Przedstawia odegraną specjalnie na potrzeby sesji scenę z amatorskiego przedstawienia *Śpiąca królewna*, które odbyło się w zamku Auersperg (Turjak). Roman Potocki jako królewicz pochyla się nad królewną, czyli Anną Almásy. Stroje wydają się autorską interpretacją na temat kostiumu historycznego. Potocki nosi coś w rodzaju atlasowego, bogato zdobionego wamsu z peleryną oraz fantazyjne nakrycie głowy; nosi narzuconą na lewe ramię pelerynę. Natomiast Almásy ma na sobie białą suknię ozdobioną kwiatami. Na rozpuszczonych włosach nosi wieniec z kwiatami i biały tiul. Z zamkniętymi oczami leży na szezlonku, podpierając głowę ręką. Postaci stoją na tle malowanego lasu i fragmentu kamiennej budowli.

Podsumowanie

Podsumowując, należy zwrócić uwagę na fakt, że fotografie i recenzje pochodzą w większości z lat wcześniejszych niż poradniki do tworzenia żywych obrazów. W związku z tym to raczej poradniki próbują opisać zagadnienie *tableaux vivants* na podstawie tego, co tworzone było wcześniej.

⁶² Identyfikacja dokonana podczas inwentaryzacji zbiorów Biblioteki Narodowej, sygnatura fotografii F.113295/G.

⁶³ <http://atelierwarszawskie.blogspot.com/2011/08/mieczkowski-jan.html> [dostęp: 7.09.2018].

⁶⁴ Identyfikacja dokonana podczas inwentaryzacji zbiorów Biblioteki Narodowej, sygnatura fotografii F.119232/III.

⁶⁵ <https://cabinetcardgallery.wordpress.com/category/photographer-krziwanek/> [dostęp: 7.09.2018].

Oczywiste jest, że ani prasa, ani fotografia nie mogą do końca oddać atmosfery żywych obrazów. Nie da się doświadczyć reakcji publiczności, o której wiadomo, że jest ważnym elementem szeroko pojętej działalności teatralnej. Nie czuje się zupełnie aspektu czasu i zamarcia w bezruchu, a jednocześnie wspomnianej już sugestii gestu. Nie można zrozumieć gry toczącej się między aktorami a widownią, w której próbuje się rozwiązać zagadkę, co przedstawia żywy obraz.

Recenzje bywały lakoniczne, ale głównie przedstawiały popularność *tableaux vivants*. Wielu ludzi uczestniczyło w pokazach, a coraz więcej chciało je tworzyć – dlatego powstały poradniki. W pewien sposób upraszczały formę, która pojawiała się w mniej lub bardziej profesjonalnym wykonaniu, ale zarezerwowana była dla określonej grupy osób. Broszury popularyzowały i w przystępny sposób tłumaczyły żywe obrazy, udostępniając je każdemu.

Żywe obrazy są niezwykłym połączeniem działalności teatralnej z literacką, malarską, rzeźbiarską, a także fotograficzną. Ich szczególną zdolnością jest możliwość ucieleśnienia ulotnej, nierealnej idei, która pojawiała się wcześniej w rzeźbie i malarstwie. Dawały one możliwość przekroczenia ram sztuki, tworzyły zupełnie nową, trójwymiarową, żywą rzeczywistość, łatwo dostępną widzom. *Tableaux vivants* stanowią zwieńczenie procesu trwającego wiele stuleci; idei, których korzenie sięgają antyku. Żywym obrazom udało się to, co artyści próbowali osiągnąć od wielu wieków: wniosły do sztuki prawdziwe, namacalne życie.

ZOFIA ZAŁĘSKA – historyczka sztuki, doktorantka Studium Doktoranckiego na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Wydziałem Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Naukowo przede wszystkim interesuje się historią i ikonografią tańca oraz zjawisk parateatralnych.



Fot. 1 – Walery Rzewuski: Jan Zamoyski jako Hrabia
z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza,
ok. 1873 (F.72767/G)



Fot. 2 – Walery Rzewuski: Grupa ośmiu osób, ok. 1880 (F.113800)



Fot. 3 – Walery Rzewuski: *Bez tytułu*, z cyklu *Żywe obrazy*, 1884 (F.113295/G)



Fot. 4 – Jan Mieczkowski : St. Kobierzycki i hr. Karwicki, 1890 (F.119232/III)



Fot. 5 – album rodziny Potockich, Mniszczów, de Vaux: Roman Potocki jako królewicz i Anna Almásy jako królowna w scenie ze *Śpiącej królowny*, 1871 (F.15156 /AFF.II-6)

LITERATURA

Karol Samsel

LELEWEL

Koszty własne literatury.
Prowizja krętego strumienia.

W Twojej fabryce, Ustępujące, w samym sercu produkcji,
na głębokim patronackim powietrzu, gdy zdawać nam się
będzie: oto dziś jesteśmy bezpieczni, przyjdzie po nas słowo.
Wbije nas na pal. Tak, wbije, nie, nie wbije. Wypuści

długą literę, najdłuższy cień w alfabecie, a jest to litera „l”.
To na literze „l” oprzemy swoją wnętrność. Tak, wnętr-
ność, nie, wewnętrność. I jeśli nie będzie oparcia, nie bę-
dzie oparcia w nas samych (nie jest to przecież litera „t”),

osuniemy się głębiej w szare grafowe oko dudniące na do-
le znaku, wznosząc za sobą bluszcz jelit, kunsztowny, bia-
ły w świetle, w świetle morskich latarni. Tak umierał Lele-
wel, promienny, ulatujący wysłannik literatury. Trzy krwa-

we słupy jego nazwiska: „L” pierwsze i „l” trzecie, „l” dru-
gie, groblę nad nimi, możemy dziś zobaczyć w oknach Bri-
tish Museum skierowanych na Polskę. To Polxit, ostatnia
noc, nim wstanie jutrzienka przemiany, wczesnoprzepalny

Brexit. A to jest indygo płuczące swój niezmierzony kształt
w rzece. Tylko w jednej walucie – bankomat alfabetu – mo-
gę wymówić mój ból. Tylko w jednym systemie – domofon
alfabetu – Twój opuchnięty przydomek. „l”-igła, „l”-opaska,

„l”-filar, „l”-szkielet człowieczy. Gdy chce się szaleńczo „t”-dachu, obsesyjnie „t”-dachu, a gaśnie się na „l”-palu, chce się, Ustępujące, zapisać gdzieś wizjoneron, zachować dekameron wszystkich dostępnych nam wizji.

DO WIOSKI

Tobie, Warszawo, łachmaniarko niebios
ten ciężar, który złamał mniejsze miasta
i sproszkował wsie. Tobie, Teatrze Pow-
szechny, zapalenie sercowego mięśnia,
które zabija aktora, kaleczy reżyserów.

Nie myśl niemądrze, że rzucam na Cie-
bie klątwę. Ja, nadpobudliwy neurotyk
w jednej z sal warszawskiej polonistyki
z semteksem śpiewających kolokwiów.
Tak mnie sobie wyobraziłaś, Warszawo.

Nieprawdaż? Młody Herbert zwiedzają-
cy krainę pieczonych gołąbków z anty-
depresantem w kieszeni spodni. Parzą
się ze sobą parzyści na Chmielnej, pa-
rzyste na Kapitulnej. Buduje się ramię

miasta z gwiazdnej wojny ulicy. Dziś
wieczór szlufka jutra, perełka asynde-
tonu do wypicia na sen. Kobieta czyta
list, dziewczyna śpi przy stole. Talerz
w balowej sukni krąży od wioski do
wioski.

WIRTUOZ FOTOGRAFII Z POWIETRZA

Dalekich dróg, moja miłości. Nieś wysoko swój sztandar,
miecz przeciwko złym czasom i przeciw niepowodzeniom.
Dalekich dróg, Elizabeth Costello. Przetrwaj, to wystarczy.
Publikuj jak najwięcej, laminuj czystopisy, powierz kłótnie

agentom.

Dalekich dróg, programie ITER. Nim Nowy Rok nadejdzie,
a przyjdzie jak złodziej w nocy, a przyjdzie jak ryba-wilk,
powiel, zmnoż, fortyfikuj Elizabeth Costello. Łożę laptop
do klatki, wypełniam sianem po brzegi. W nędznej szopie

ugodzony.

Dalekich dróg, Elizabeth Costello. Przyjmij pozdrowienie sto-
jącego na klatce z laptopem pod stopami. Jeniec gwiazd dwu-
nastu. Sufler Twojej niewoli i hipis o twarzy dziecka. Pacholę,
Pachorę, Pacholerę. Dalekich dróg, moja miłości. Obfitych a-

becadeł,

*

wątku zaczarowany. Oto ja, którym cię zawiódł. Wytwórnia
narodu polskiego. Cętkowany pilnik na Twoje srogate serce.

WERSAL

A czerń, E biel, I czerwień, U zielen, O błękit,
Tajony wasz rodowód któregoś dnia ustalę.

Artur Rimbaud, Samogłoski, tłum. A. Ważyk

Wersal. To słowo, Panie, ma swoją ignorancję.
Między literą „r” a literą „s” zrywa się fildekos
i zamiast samogłoski powstaje betabloker. „Se-
rum prawdy – sylaba mieszka między nami”,

mówią „wer-” i „-sal” do Pana, Boga swego.
A „serum dobra – akcent, odmienia nas od
wewnątrz”. Tak mówią „Wehr-” i „-sahl”,
po pogodnej reformie tworzące cyrkum-

fleks.

Wersal jest moim pasterzem. Niczego mi
nie braknie. Wehrsahl zmienia swą postać
i swoją definicję. Dziś Wersal oznacza dy-
stych, którym zamknę ten wiersz, właści-

wie jego siłę podaną w liczbie wehrsahli,
z których fildekosy wyjmę, by liczba ta
wzrosła, by dało się ją przeliczyć na liczbę
betablokerów. Mój dziejowy gambit.

Moja
odwieczna walka:
prymusa Europy Wschodniej
z prymasem Aurory Zachodniej.

Wersal. To słowo, Panie, ma już psychofana,
a także psycho-Pana. Przekształci on jego losy
i zmieni mu trajektorię. Tak powstanie Wer-
schal, którego to spolszczę na Wierszal. Sły-

szysz, Czesławo Cymek z ulicy Gomulickiego
więziona przez hitlerowców? Więzi cię wier-

szal,

uśmierca cię wierszal.
Wierszal cię upamiętnia.

Warschau, 17.01.2016

KAROL SAMSEL – ur. w 1986 r. Poeta, doktor hab., historyk literatury, filozof. Autor tryptyku poetyckiego zatytułowanego *Trzy pogrzeby*, wydawanego w latach 2014-2016 (*Więdnice*, 2014; *Prawdziwie noc*, 2015; *Jonestown*, 2016). W 2017 roku nominowany do Orfeusza – Nagrody Poetyckiej im. K. I. Gałczyńskiego za tom *Jonestown*. Redaktor działu esejów i szkiców kwartalnika literacko-kulturalnego „eleWator”. Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współredagował tomy prac poświęconych Norwidowi, Fredrze i potom-studentom podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego: Hieroglifem zapisane. Cyprian Norwid (2012), Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin (2015) i Poeci-studenci podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego wobec romantyzmu (w przygotowaniu). Publikował swoje teksty w „Pracach Filologicznych”, „Studiach Norwidianach” oraz w „Yearbook of Conrad Studies (Poland)”. Członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego, badacz życia i twórczości Wandy Karczewskiej. Autor monografii naukowej *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015) oraz tomu gromadzącego teksty poświęcone wyłącznie Norwidowi, *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (2017).

Rafał Gawin

SON, NET. GOD SEND, GOD'S END

Jadę poboczem i słyszę głosy.
Pulsująca amfibia gryzie się
z krajobrazem. Mówię:
zanim wypijesz, wypluj mnie.

Będę cały i czysty. Tymczasem
zbyt obfite podłoże i drewno
z kłód. Tyle kłamałeś, chłopcze?
Przepłyn Amazonkę wzdłuż i wszerz,

trzymając się jedynego sutka.
Węsz. Epicentrum Wszechświata.
Zderzacz hardych zonków. Jestem
kamieniem o taniej paraboli

spadania. Dlatego mogę tobą chybić.
Hańbić twój ozon w dziurze tła.

MIĘŚNIE HEGLA

Jestem sprzeczny z tobą, dlatego uzupełniamy się jak dwa braki. Racja rodzi niezgodę i możemy się w tym zderzać, na krzyżach i skrzyżowaniach.

Absolut nabiera wiary w siebie.

(Jeśli jeszcze raz użyję Boga, masz prawo mnie odrzucić niczym ideał, który nie potrafił dążyć do siebie. Wierz mi, że to więcej niż łaska).

Jestem sprzeczny z sobą, dlatego wykluczam istnienie wyższych instancji. Metafizyczna dializa nie zastąpi sprawnie działających części zamiast całości.

Las zmienia się w swoje wyobrażenie.

(Jeśli jeszcze raz będziesz mnie straszył duchem przyrody, wszystkie drzazgi w twoim rosnącym nosie zamienię w śmiech, Pinokiu o czterech profilach).

ZABAWA W CHOWANEGO. EDYCJA ŚWIECKA

Jeszcze żyjesz? Twoja piramida potrzeb
to grobowiec. Do dupy z takim labiryntem:
równy przyszyty nie zachęca

do penetracji. To może jeszcze raz:
tajemniczy ogród znasz jedynie
z dzieciństwa. Przestałeś go odwiedzać,

gdy rozrósł się poza ludzkie
pojęcie. Reprodukcję prostą w kulturze
i naturze. Zaobrączkowany klucz ptaków,

mylący tropy w tej gnuśnej dziurze,
myjący trupy na tej groźnej działy.
To zbiór obraz, najprostsze skojarzenie

niepasujących elementów. Tylko margines
nie zna błędów – dlatego tak dbasz,
by pozostał nieskazitelnym? Pełny i martwy,

gdy krzyżujesz się z drzewem i już wiesz,
że to kolejna forma, która chciała cię nabrać
na dobrą i sprawiedliwą śmierć.

RAFAŁ GAWIN – poeta, okazjonalnie krytyk, korektor, redaktor m.in. w „Arteriach”, konferansjer i animator kultury. Wydał arkuusz *Przymiarki* (Wrocław 2009) oraz książki poetyckie *Wycieczki osobiste / Code Of Change* (Londyn/Gniezno 2011) i *Zachód Słońca w Kurwidolach* (Łódź 2016). Tłumaczony na język bułgarski, rosyjski. Publikował m.in. w „Gazecie Wyborczej”, „Dzienniku Łódzkim”, „Odrze”, „Tyglu Kultury”, „Opcjach”, „Kresach”, „Ricie Baum”, „eleWatorze”, „Nowej Dekadzie Krakowskiej”, „Helikopterze”, „Frazie”, „Red.”, „Portrecie”, „Fabulariach”, „Wyspie”, „Wakacie”, „Cegle”, „artPapierze”, „Kalejdoskopie”, „Kronice Miasta Łodzi”, „Śląskiej Strefie Gender” oraz w *Na grani. Antologii wierszy łódzkich debiutantów* (Łódź 2008), antologiach Połów. *Poetyckie debiuty 2010* (Wrocław 2010), *Anthologia2#* (Londyn 2010), *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura* (Poznań 2012) i *Przewodnik po zaminowanym terenie* (Wrocław 2016). Mieszka w Łodzi, gdzie pracuje jako instruktor w dziale imprez Domu Literatury. Prowadzi blog gawin.liberte.pl

Marcin Bałczewski

AMERYKAŃSKA OPOWIEŚĆ

Tłum szaleje. Wszędzie migają flesze od aparatów. Ring. Obok ringu skacze grupa karłów przebranych za byki. Nade mną stoi olbrzymi facet w skórzanej masce. Pode mną mata. Czuję, że to koniec. Zaraz. Skąd się tu wzięłem? Jest godzina – z trudem sprawdzam na zegarku – siódma trzydzieści osiem po południu. Olbrzym zaczyna się ślinić, skacze nade mną, ja nie mogę wstać, próbuję, a tłum szaleje. Ktoś krzyczy – zabij go, zabij. Ktoś inny rzuca w stronę ringu popcorn. Skąd się tu wzięłem? – ponownie zadaję sobie to pytanie.

Jest godzina szósta. Wracam od Marka. Nie lubię typa. Podjadę do KFC i zadzwonię do Anne. – Halo, Darling... kochanie, tak. Zabierzesz dzieci? Tak mam już bilety, nie martw się. To do zobaczenia przed stadionem o siódmej, tak za pięć. Zobaczę, czy będą korki. No dobrze. Nie, już zjadłem – dojadam kurze skrzydełka i popijam colą. Mam nieco frytek. – Tak, spokojnie, wzięłem urlop. Tak, tak, wiem, mam się nie przepracowywać. Rozumiem. No to pa, buziaki, kiss, kiss, trzymajcie się.

Pamiętam, że podjechałem na stadion, przez kilka minut szukałem wolnego miejsca. Spotkałem się z Anne i dziećmi. Była siódma, za pięć. Kupiłem bilety w pierwszym rzędzie. Bawili się przednio. Młodemu kupiłem koszulkę Johna Ceny, starszy chciał CM Punka, ale już takich nie sprzedają, więc dostał Cesaro. Kolejne walki i kolejna zabawa. Nagle coś się dzieje. Zamaskowany zawodnik wyciągnął mnie z tłumu gapiów. – Już nie żyjesz! – krzyczy i rzuca na matę. Tracę przytomność. Budzę się i patrzę na zegarek. Siódma trzydzieści osiem po południu. Kolejny raz tracę przytomność. I znowu się budzę. Stoję i trzymam w dłoni pas mistrza WWE. Jakiś Azjata w sugestywny sposób pokazuje, że odetnie mi głowę. Nie wiem, co się stało. Jak wygrałem. Jak mogłem się tu znaleźć? Nie myślę o tym, przeskakuję przez liny. Moja rodzina jest nie mniej zszokowana niż ja. Skaczę i skręcam

kostkę w prawej nodze. Przewracam się na gościa sprzedającego hot dogi. Krzyczę – holly shit. Motherf... Wpadam w poślizg, kolejno przewracam gościa od popcornu, dziewczynę z balonami i starszą panią na wózku. Potem clowna, faceta przebranego za kowboja i grupkę umorusanych nastolatków, którzy tworzyli napis LOVE, teraz to VELO. Widzę, jak chcą mnie złapać. Wszyscy, którzy za mną biegną. Przewracam się, jednak wstaję. Uciekam, kulejąc, wbiegam na parking. Szukam swojego Dodge’a. Krzyczę: Dodge, gdzie jesteś? Tak nieco głupio, bo Dodge to samochód, ale w tej chwili nie myślę rozsądnie. W ogóle nie myślę.

Ktoś strzela, kulę się i uciekam przed kulami. Wskakuję do auta. Nie chce zapalić. Ktoś znów strzela, rozwalają mi tylną szybę. – Who the fuck! – krzyczę. Wyskakuję przez drzwi pasażera. Nadal strzelają, chowam się za oponę. Nagle podjeżdża superturboluksusowy samochód. Ktoś otwiera drzwi i podaje mi rękę. – Wsiadaj, come on... – mówi, więc wsiadam. I tyle rozumiem. Za wiele ktosiów. Znów mdleję. Budzę się w jakiejś limuzynie. Szcherbaty Azjata podaje mi szampana i każe się uśmiechnąć – smile... Obok olbrzymi czarnoskóry ochroniarz z wielkim złotym łańcuchu na szyi. – So... mother-fucker... coś tam, coś tam. Nie rozumiem. Gównu. – Co się stało? Nie wiem... nic nie pamiętam.

– To pewnie szok po postrzeleniu – odpowiada z azjatyckim akcentem. – Jakim postrzeleniu! – krzyczę. – Zostałeś... – ponętna Azjatką wyjmuję igłę i wysysa jad – postrzelony niezwykle zabójczą trucizną, spokojnie, już ją wysysałam. Ja nic nie mówię, tylko myślę o tym, jak ponętna Azjatką ssie moją truciznę.

– Masz walizkę? – Co? Jaką walizkę? – spojrzałem na dłonie, trzymałem w nich walizkę. – Tak, mam walizkę – odpowiadam, mając nadzieję, że chodzi o tę walizkę, którą trzymam w dłoniach. Zacząłem opowiadać od początku: tłum szaleje, wszędzie migają flesze od aparatów. Ring. Obok ringu skacze grupa karłów przebranych za byki. Nade mną stoi olbrzymi facet w skórzanej masce. Czuję, że to koniec. Zaraz. Skąd się tu wziąłem? Jest godzina – z trudem sprawdzam na zegarku – siódma trzydzieści osiem po południu. Olbrzym zaczyna się ślinić, skacze nade mną, ja nie mogę wstać, próbuję, a tłum szaleje. Ktoś krzyczy – zabij go, zabij. Ktoś inny rzuca w stronę ringu popcorn. Skąd się tu wziąłem? – ponownie zadaję sobie to pytanie. ...i tu jestem. Nic więcej, nic mniej. Skąd się wzięła ta walizka, co w niej jest, nie mam pojęcia – skończyłem mówić, nagle nad szyberdachem pojawiło się kilku zamaskowanych wojowników. Wyglądają jak zamaskowani ninja. Któryś z nich rzuca gwiazdkami, takimi ninja gwiazdkami, inny krzyczy coś

po japońsku, chińsku, koreańsku, azjatycku. – Skąd ci zamaskowani ninja? Nie wiem nic – Kłamiesz, ha, ha, ha – zaraz umrzesz. Hadzia, hadzia – gdzieś obok dwóch maluchów bawi się plastikowymi bohaterami G.I. Joe. Skąd maluchy w limuzynie? Nie mam czasu się zastanowić bo już lecimy w powietrzu. – O shit... – Wybuch miny. I drugiej. I trzeciej. Koziółkujemy, ktoś wyleciał przez szybę, ja kurczowo trzymam się Azjatki. Próbuje, ale wciąż natrafiam na jej krągłe piersi. – Sorry, sorry – krzyczę, trzymając ją za pośladki. Koziółkujemy. Wybuch, kolejny. I znów. Wybuchają miny, a my koziółkujemy. Myślę – jakie wytrzymałe to auto oraz: ale ma miękkie piersi ta Azjatka. W ogóle ma chyba za duże piersi jak na Azjatkę. Ale chyba naturalne. Patrzę, jak kolejna osoba wylatuje przez szybę. Urywa jej głowę. A ja nadal myślę o piersiach Azjatki. Nagle wszystko ucichło. Cisza. Coś mi brzęczy w uchu, Azjatka coś do mnie mówi, ja krzyczę. – Nic nie słyszę, bo mi brzęczy w uchu. – Ona krzyczy. – Ni chuja bębenka – krzyczę, ona chyba nie rozumie. Coś krzyczy i macha rękoma. Cicho wszędzie. Głucho wszędzie. Odwracam się. Szczątki aut, szczątki ludzi, szczątki szczątek, otwarta walizka, mnóstwo pieniędzy. Gdzieś dalej jedzie ciężarówka Coca-Coli. Tak myślę – o, jak bym się z chęcią teraz napił Coca-Coli. – Ruchy, ruchy, szybko, bo nas znajdują. Szybko, aaaa – słyszę krzyki zabitego żołnierza. To bardzo dziwne, bo już przecież nie żyje. Poza tym skąd tu armia Vietkongu? Jacyś żołnierze wyciągają nas z wraku. Przypinają mnie i zabierają do helikoptera. – Is ok. – mówi jeden z nich. – Tak, tak is ok. – odpowiadam, że jest ok. Za chwilę jestem już w śmigłowcu. Jakiś żołnierz wyciąga batona Marsa – Come on... Take it. Biorę i zajadam Marsa. Czuję ten product placement. – Nie możesz tak robić, po prostu nie można tego robić – ktoś krzyknął. Zgodziłem się z nim. No bo nie można. Nawet nie wiedząc, o co chodzi, ale wolałem się zgodzić. Helikopterem wylądowaliśmy na dachu luksusowego hotelu. Przywitały nas skąpo ubrane stewardesy z szampanem. Popijałem. – Musisz walczyć, znasz wszelkie sztuki walki, przypomnij sobie słowa mistrza. To – jest w tobie – jedna ze stewardes (blondynka, 180 cm wzrostu, wielki biust i małe pośladki), krzyknęła w moją stronę. Czemu wszyscy tu krzyczą? – krzyknąłem. Nagle krzyk. Wybuch w holu, jakieś krzyki, ludzie uciekają, budynek się wali. Nagle kolejny wybuch. Kolejny wybuch. I jeszcze jeden. Fuck... A było już tak przyjemnie. – Po tobie Han – powiedziała i nacisnęła przycisk. Nagle wybuchł cały czterokondygnacyjny parking. Pojawił się gęsty kurz i dym. Nagle zza chmury dymu, tuż obok największego budynku w mieście, pojawił się gigantyczny potwór – przypominał dinozaura, jednak był jeszcze bardziej straszliwy i większy. – Aaarrchh – krzyknął,

a z jego paszczy popłynął strumień ognia. A potem nalot kosmitów. I tornado. I znów inni kosmici. I gradobicie, a na koniec trzęsienie ziemi i olbrzymi pożar.

– Jedź, jedź, jedź – ruszyła z piskiem opon. Ponętna Azjotka, ubrana w lateksową sukienkę, pończochy i buty na szpilkach. Usta pomalowane na krwistoczerwony, podobnie paznokcie u rąk. Włosy w kok. – Nie patrz się tak na mnie. Tamta noc to pomyłka – powiedziała. – Musimy uciekać. Już nas namierzili. Wciąż na nią patrzyłem. Nie pamiętam tamtej nocy, raczej nie była to pomyłka.

Skok parolotnią, potem znaleźliśmy się w Tokio. I tyle, znów zaniki pamięci. Czarne plamy. I pobudka, w łóżu z pięcioma seksownymi modelkami. – Byłeś cudowny – mówią. Wstaję i szybko ubieram się, bo w drzwiach pojawia się gigantyczny Azjata. – Byłeś cudowny – też mówi. Trochę to dziwne.

– Uważaj – Ha-dzia – ktoś krzyknął, wokół nas pojawiła się kolejna grupka ninja – Już nie żyjesz – powiedział jeden z nich łamanym, chińsko-amerykańskim akcentem. – Ostatnio to wielokrotnie słyszałem, przyzwyczaiłem się – odrzekłem, rzucając w jego stronę trzy granaty. – Nie boję się konkurencji, bo jestem najlepszy. I nikt się nie może ze mną równać – tego akurat nie zrozumiałem, większe zdziwienie, że sam to powiedziałem. Dziwne, skąd u mnie granaty.

Kolejne strzały. Wybuch. Tuż nad moją głową – Liu krzyczy na mnie – Wpisz kod, wpisz go. – Nic nie rozumiem. Nie wiem, o co chodzi. Wybuch, kawałek kamienicy osunął się na ulicę. Przygniótł jakiegoś przechodnia, reszta krzyczy. Liu też krzyczy. Kim jest Liu? – No szybko, zrób to – ja krzyczę. – Nie wiem, nie znam się. Czemu jesteś Liu? – nie rozumiała. Te międzynarodowe problemy komunikacyjne. Kolejny wybuch. Wielkie pierdut i łubudu. Wszystko się przerwało. Wszędzie krew.

– Wszystko będzie dobrze, wszystko będzie dobrze – nie umieraj. Pocałuj mnie, ostatni raz, niech będzie to pocałunek... jakbyś miał za chwilę umrzeć. – Ktoś obok mnie umiera i się całuje. Nie wiem, co się dzieje. Odwracam się, jakaś mara, luna, słońce, promienie, nic nie widzę. Czuję miękką dłoń. Ktoś do mnie podchodzi, czuję, że jadł dziś kiszoną kapustę. Coś do mnie mówi.

– Jesteśmy z planety E 567, jesteś naszym synem – powiedział obiekt świetlny. – Masz w sobie tę moc, tę siłę. Musimy ich obserwować i uderzyć w odpowiednim momencie. Nurkowanie to dobry przykład i pomysł na dojrzały wiek i brak problemów z prostatą. – O czym on mówi? – W międzyczasie odnaleźliśmy zatopiony skarb. Olbrzymie wazy. Powinieneś wy-

jechać na wycieczkę zanim to się skończy. – Who the fuck? – myślę, wspominając własną prostatę.

Level 2 – game over finisz him. Jestem cobra, nie wygrasz z nami – zaśmiał się nastolatek, grający w jeden z pobliskich automatów do gier. – O nie, chłopcze – to nie jest gra, to rzeczywistość, brutalna straszna, amerykańska rzeczywistość – Ha, ha, ha... Power Rangers. Jesteśmy z tobą. Uśmiechnij się, uśmiechnij. – nic nie rozumiał, zjadał McDonalda i się upupiał, amerykanizując. Popart – wielki, gruby popart. Szczątki wszystkiego. Wokół mnie. Wokół nas. Pole bitwy, pole rażenia. Poszukujemy pola walki. Wokół mnie. Mnie. Ja. Bomba.

– Wyrzuć tą bombę – Tę bombę! – poprawnie mów. – No tę, tę, bombę... Rzuć. – rzuciłem, samolot wrogów wybuch, wyleciał z niego olbrzymi krzyż i tysiące złotych monet. – Zalewa nas deszcz złotych monet. To chyba finał. – Tak, finał. Dziękuję, to nasz skarb – krzyż – dla Ciebie. Dziękuję – ponętna Azjatka pocałowała mnie z języczkiem.

– Jak się panu podobało? Co? Podobało się panu? Tak, tak, bardzo. Jeszcze tu wróć. Było bardzo przyjemnie, delikatnie, fascynująco. The end. Odjeżdżam w stronę zachodzącego słońca. Pozostawiam wszystkie ponętne Azjatki. Wracam do rodziny. Na kolację będzie Pizza Hut.

Marcin Bałczewski

GOLGOTA PANIC

Wysuszone dłonie próbował schować w kieszeniach spodni. – Nie, to nieodpowiednie – rzekł i odszedł. Zatrzymał się, pokiwał głową z niedowierzaniem. Po chwili poczuł, jak jakieś auto uderza go w prawy bok. Ledwo spostrzegł, a już wzlatywał nad dachującym samochodem. – Latam – pomyślał – naprawdę. Latam. – Wyjął dłonie z kieszeni i próbował lecieć. Po chwili z impetem uderzył o beton.

– Nie wiem, czy to ma sens – spojrzał na kolegę, który właśnie próbował zmyć krew ze spodni. – Bo zobacz, zrozum. Czy my cokolwiek możemy? Możemy pójść do McDonalda, możemy zjeść w KFC. To nasz wybór. I nic, nic z tego. Nigdzie nie zmyjesz tych dłoni. W dodatku te brudne, obdrapane łokcie. Zrób fikołka i przestań. Przestań. Zrób to, ale już. Arrr, muszę krzyknąć. Muszę wydobyć z siebie... – Ale o co ci chodzi? – ten spokojnie zapytał. – To nie problem, krew z krwi mojej, to nie jedyna rzecz na świecie. Są ważniejsze sprawy. Nie powinienes myśleć nad tym i dywagować – McDonalds, KFC czy Burger King. To są małe problemy. – Jakie małe problemy? – obruszył się. – Może i małe problemy małych ludzi, ale my właśnie tacy jesteśmy. – Nie, ja nie jestem. – Jesteś. – Nie, ja jestem, czuję.... Jestem czymś, kimś więcej. – Powinniśmy chyba znaleźć już tę stację benzynową.

Spostrzegli go. Leżał z rozprostowanymi dłońmi na środku ulicy. Podnieśli, próbowali. On jednak upadł. Drugi raz próbowali podnieść. Jeden z nich wyjął ze spodni chustkę i otarł mu czoło. Znow upadł. I znow go próbowali podnieść. – Wszystko w porządku, już wszystko w porządku – wybełkotał w ich stronę z uśmiechem na twarzy. – Nie poznajemy cię, niby wydajesz się znajomy, ale cię nie poznajemy – zmartwił się jeden z przybyłych. – Nie może być, to nie ty. Nie poznajemy cię – jeden z nich wystraszył się. Drugi podszedł, złapał za ramię i wyszeptał – Nic mu nie pomożemy,

niech tu zostanie. Nie pomożemy, on... rozumiesz – Tak, rozumiem. – Wzięli go za ręce i nogi i położyli na poboczu. – Będzie żył...

– Popatrz tam, tam Gumisie skaczą tam i siam. Bo Gumisia... nie koniec o Gumisiach. Nigdy więcej Gumisi – zaczął nerwowo palić skręta – ani słowa o krwi, o krwi. Narodzie nasz, teraz masz szansę wyzwolić się. Uwolnij swoje ręce, uwolnij swoją głowę, myśl o tym, musimy. – Nie było sensu wysłuchiwanie ulicznego monodramu Antychryst 2014. Kolejna grupka przechodniów poszła dalej. Oni też szli dalej. Mieli plan zniszczyć to wszystko. Wśród nich każdy, kto coś przeżył. Niszczyli wszystko na swojej drodze. Oni stali i patrzyli na bandę nastolatków wyrywających drzewa, zrywających chodniki. – Chodźmy stąd, to jacyś barbarzyńcy – powiedział jeden z nich. – Chodźmy w stronę tej góry – wskazał przyjacielowi wierzchołek.

– Ja to przeżyłem. Naprawdę, musisz mi dać to zrozumieć – za chwilę zaczął drugi. – Musisz zrozumieć, co to znaczyło dla nas wszystkich. Tak, no co się dziwisz? Myślisz, że to to tylko takie popierdułki? Nie, to żadne popierdułki. – Aha, aha – przyjaciel kwitował każde jego słowo. – Naprawdę żadne popierdułki.

– Pomyśl o życiu. – Ale po co? – Weź no przestań, co to za pseudoontologiczne gadki. Co to za nadinterpretacje. Jesteśmy tym, czym jesteśmy. I nawet taka sytuacja niczego nie zmieni. Człowiek był, człowiek zmarł i tyle. Nie mamy mocy, aby go uzdrowić. – Wstawaj przyjacielu, wstawaj! – No nic, nie działa. Wszystko ma swój początek i koniec. Zaraz dojdziemy – tablica informacyjna – za 500 metrów koniec podróży.

– A ty wiesz w ogóle, co to jest Gulgota – spojrzał na numer rejestracyjny Audi A6. – To miejsce, Chrystus tam zmarł. Znaczy Jezus. – No i co? – To taki symbol. – Ale o czym ty mówisz? Nic, tak mi się skojarzyło. – No naprawdę ciekawe. – No, tak... ciekawe.

Golgota Party

Odejdź. Idź stąd. Nie. Tu nie jest twoje miejsce. Chodź. Chodź. Poruszajmy się razem. Razem. Rozruszajmy się. Chodź, będzie fajnie. Zobacz. Spójrz, co się dzieje. Zapraszamy na naszą imprezę. Rozpoczynamy show. Będzie fajnie. Ale ty idź, ty nie możesz. Idź stąd, nie chcemy cię tu. Wszędzie krzyki, wszędzie krzyki. Wszędzie tylko te krzyki. Ludzie krzyczą i coś rzucają, w niego, w nas. Będzie coraz głośniejsze. Ktoś upadł, znów. Krzyczą i rzucają, ten obok ma jeszcze cięższe. Stanęliśmy, patrzymy.

Stoimy w McDonaldzie. I myślimy, nie – nie myślimy. Działamy. Jemy. Działamy. Zaczynamy imprezę. Będzie fun i szum. Będzie fajnie. Będzie bardzo fajnie. Rozpoczynają się przygotowania, to już dziś – dziś będzie bal nad bale. Pojawi się sam achikrator i mecenas. Transmisja w TV i w radiu. Live streaming w Internecie. Promocje, wszędzie promocje.

– Ale spokojnie. Wnieście krzyż – Tak, tu będzie najlepiej. Możecie lekko przesunąć w lewo? O tak, właśnie tutaj. – Jakies wieńce, może tu, o tu będzie idealnie. No super, naprawdę super. – Fajnie komponuje się z tym desigmem. Będzie zajebiście. Właśnie tak, jak we wstępnej koncepcji. Nie powinno być problemu z doniesieniem piasku. Kto ma piasek? Ile? Pięć worków? A da się siedem, usypimy taki kopiec. No taki duży, dobrze? Ok? Dobrze.

Możemy powiedzieć, że całość to zwykła prowokacja. Ale nie do końca. Znaczący, rozumie pani redaktor chcemy naszym działaniem doprowadzić do pewnego społecznego pobudzenia. Jesteśmy niezależni, antykonformistyczni. Musimy wierzyć, że to, co robimy, robimy nie tylko z czystej przyjemności, ale również z powołania i obywatelskiego obowiązku. Po prostu – bo tak, bo teraz, właśnie teraz mamy takie możliwości. XXI wiek i jego technologie, jego emancypacja. To jest nasz głos, nasza możliwość.

Rośnijmy w siłę, kochani. Rośnijmy. W górę, w górę i coraz wyżej. Jak Superman, on też był z kosmosu. I żywił się promieniami słonecznymi. – Ho, hop. Rozgrzeweczka. – Rozpoczyna się od godzinnego pokazu zumby. Potem czas na malowanie twarzy przez kilka studentek tutejszej ASP. Następnie występ lokalnego zespołu. I Turniej Jednego Wiersza.

– Jeszcze się nie zaczęło, a już zaczęli wspólnie intonować *All you need is love*. Jedna z dziewczyn, ta z wiankiem na głowie, podeszła i jako pierwsza zapaliła świecę. Za nią inni. Za chwilę widniała już. – O widzisz? Jaka gruba. Ja cię – powiedział. – No to co? – odpowiedział mu przyjaciel. – No weź, tak się ubrała, na takie wydarzenie, taka gruba. Taka brzydka. Nie powinno jej tu być. – Czy ktoś może ją wyprosić z tej imprezy? No proszę bardzo? Ktoś, ty? Dobrze.

Nie wiem, czy w tym jest coś więcej, ale mam taką nadzieję, że nasz ruch doprowadzi do kolejnej diaspory, że nasze działania ukierunkują te elementarne fragmenty rzeczywistości. Że będzie jeszcze lepiej – intonuje falsetem pan przebrany za Łazarza. W międzyczasie okłada się kawałkami wołowiny i je jabłka.

Z boku kasy wciąż działają. – Poproszę z sosem barbecue, i jeszcze colę na wynos. Zestaw powiększony. I proszę pamiętać o szklance.

Z boku ktoś krzyczy – Boże, zobacz na ten plakat – no zobacz – brak daty, no – ile ich rozkleiłeś, idź dopisz markerem datę, debilu.

Z boku ktoś intonuje – Ojcze nas, któryś jest w niebie.

Z boku ktoś robi zdjęcia Canonem 550D, obiektyw 50.

Z boku ktoś robi zdjęcia IPodem. Wrzuca na Instagram.

Z boku ktoś się ślini, myśląc o młodej aktorce grającej rolę jednego z pasterzy.

Z boku ktoś zaczyna krzyczeć i rzucać kamieniami.

Z boku ktoś wszystko kręci.

Z boku ktoś zamawia dwa zestawy powiększone. Dostaje do tego dwie szklanki – białą i czerwoną.

Golgota art

– 1000, 1200, 1300. Kto da więcej? Tak? Tak? Pan w czerwonej bluzie? 1350, po raz pierwszy, po raz drugi, sprzedane. Reprodukacja *Golgoty* wędruje do pana w czerwonej bluzie. Za chwilę kolejne dzieło. Kobieta z jaskami niosąca dziecko na targ nieznanego, flamandzkiego autora, datowana na 1765 rok. Zapraszamy do licytacji. Cena wyjściowa 200...

– Nie wiem, czy to jest aż tyle warte. – Jest, mówię ci, to jest genialny zakup. W Paryżu sprzedaż go za trzy, może nawet cztery razy więcej. – Mów trochę ciszej. Nie chcę, by ludzie gadali. – To chodź, wyjdźmy stąd na chwilę. – Dwóch businessmanów ubranych w hipsterskie, luźne stroje, pojawiło się w foyer. – Jak nie mogli tego zobaczyć, to przecież oryginał, prawdziwa *Golgota*, nie podróbka. Widzisz przecież...

– Zobacz, poplamieś spodnie. – Kłęczałem zbyt długo. – Ciekawy materiał. – Naprawdę? Kupiłem na wyprzedaży – Nie serio, wydaje się taki... delikatny. – Spokojnie. Masz wszystko. – Tak, mam, mam. Nie martw się. – Tylko on może dotykać węży, wiesz? – O czym ty mówisz? – Nie, nic... tak. Zamyśliłem się. – Ale będziemy bogaci. – My? – No tak, to znaczy ty, ale ja się ubogacę wewnętrznie. Chodźmy już stąd, czuję się tu nieswojo wśród tych biznesowych bufonów.

– Proszę to dla pana. – Tak dziękuję, już... poszedł przelew. Proszę sprawdzić. Tak dziękujemy. Zapakować? Nie, wezmę do auta – proszę tylko podwieźć pod drzwi. Tak, tak będzie dobrze.

– Spójrz na niego, jest taki... – Smutny? – Nie, wesoły. – Pojechało go? Jak można być wesołym, będąc ukrzyżowanym. Nie wiem, widziałeś, ostatnio wyszły z nim znaczki. Z okazji 2014 rocznicy, nieokrągłej. Czy ja wiem,

znaczką są takie passe. Ale tam też jest uśmiechnięty. Postaw go przy aucie, zaraz otworzę. Zaczyna padać, pośpieszmy się.

– Czy mogę? – zapytał i uklęknął – Co pan robi? – Klęczę. – Ale po co? – Głupie pytanie. Czy ja też mogę – zapytał ktoś inny. – Ale po co? – No mogę. Tak proszę. – Coraz więcej osób zaczęło klęczeć przed obrazem opartym o Audi A6. – Dobrze, proszę porobić zdjęcia, wrzucicie sobie na Instagrama i do widzenia. – Do wiedzenia. – Dziękujemy. – Nie ma za co, debile – bąknął pod nosem.

Wsiadli do samochodu. Zapięli pasy. Ruszyli. Po chwili wrócili do rozmowy.

– Po co jest ta woda? Nie wiem. Nie rozumiem wszystkich symboli. No bo co to znaczy, ta gęś? Gęś? Myślałem, że to kaczką. Kto by chciał narysować kaczkę. Znaczą namalować. To gęś i te postacie z tyłu. Błazen i kronikarz. I ta beczułka i trzy pszczoły. Może osy. – Wiesz, to są pewne symbole, za tępy jesteś, aby to zrozumieć. – Nie zaczynaj z tą gadką... jestem magistrem historii sztuki, a ty masz tylko licencjat z zarządzania. – Spokojnie, ja też tego nie do końca kumam. Jedno wiem, to jest warte dużo więcej, niż nam się zdaje – dodał. – Ty, a widziałeś tych, co klęczeli? – Debile. – Tak, debile. – Nic to, mamy kasę, będziemy bogaci – zaczęli śpiewać. – Bogaci... bogaci. Ricz bicz. Ha, zobacz, czy wszystko jest w porządku, bo coś się zsunęło. Zobacz. – Dobrze, spokojnie, nie odwracaj się, spokojnie... hamuj... hamuj.

Wydawało mu się, że leci. Rozłożył ręce jak skrzydła. Zobaczył, jak dachuje samochód. Z impetem uderzył w beton. Oni szli dalej.

Marcin Bałczewski

**PAOLO I JEGO PANGA.
PERCY'EMU FOSTEROWI,
KARŁOWI, GWIEŹDZIE PORNO
ZJEDZONEJ PRZEZ BORSUKI**

– Jose, nie denerwuj się. – Paolo co chwilę szturchał swojego partnera. Błagalnie patrzył w jego stronę. – No weź. Przepraszam, no kurwa, przepraszam. Skąd miałem wiedzieć? Nie moja wina. Przysięgam. Serio. Zrozum.

– Zamknij się – Jose dopalał fragment skręta, który znalazł trzy dni temu u Mario. Ach, ta żona Mario! Cudna Weronika. Myślał o jej kształtach. O krągłościach. Uspokoił się. To wspomnienie krągłej kobiety... – Zamknij... – coraz mniej bolało, jednak wcale nie było lepiej.

Któż mógł to wiedzieć? Któż mógł to przewidzieć? Hector mówił, że wszystko jest dogadane. W stu procentach. Wchodzą, straszą, wychodzą i odjeżdżają. Prosta robota, jakich wiele. Nic skomplikowanego. Tyle razy to przerabiali. To było takie proste. Skąd mogli wiedzieć, że pęcherz Paolo nie wytrzyma? I ta chwila nieuwagi. Strzały. Krew. Strzały. Teraz uciekają. Paolo prowadzi, Jose krwawi, pali skręta. Nic nie jest dobrze. Nie jest wcale dobrze.

– Paolo, ty stary debilu – Jose zaczął skręcać się wpół. – Powiedz, co będzie? Co mieliśmy zrobić?

– Saragossa. Mam tam rodzinę. Jeszcze tam pojedziemy, przyjacielu. Uda się nam – Paolo zaczął pocieszać swojego kompana. – Mówię ci. Trzymaj się, Jose. Saragossa. Domek, cisza, kobiety. Wiele kobiet. Cudnych kobiet. Młodych kobiet. Dorodnych kobiet. Będzie dobrze. Trzymaj się, chłopie. Jeszcze się nam uda...

Jechali kilka godzin zdezelowaną furgonetką skradzioną dwa dni wcześniej spod sklepu mięsnego. Dopóki nie zabrakło benzyny gdzieś pośrodku pustkowia. Jakiś absurdalny żart. Paolo, który nie mógł się od kilku godzin wysikać, ranny od strzału Jose i auto bez benzyny. Gdzieś na środku pustyni. Cholernie zabawny żart.

– Wiesz, jest taka ryba. Nazywa się panga – zaczął opowiadać Paolo.

– Co ty mówisz, debilu?! – krzyknął na niego krwawiący Jose.

– No, panga. To ciekawe... wiesz? Chcesz posłuchać?

– Jakoś mnie to nie interesuje. W tej chwili mam większe problemy niż jakaś cholerna ryba. Szukajmy schronienia. Ja tu, kurwa, krwawię, a ty zaczynasz o jakiejś gównianej rybie! Co z tobą, człowieku? Zamknij się! Co z tobą? Człowieku? Kurwa, cicho, nie pierdol o pandze!

Jose zamachnął się i uderzył Paolo prosto w twarz, ten przestał opowiadać o interesującej według go rybie. Wysiedli z samochodu. Szli całą noc. Poboczem. Ilekroć zobaczyli jakieś światła, chowali się, aby się upewnić, czy to przypadkiem nie policja lub straż graniczna. Jeśli czuli się bezpiecznie, próbowali złapać stopa, jednak nikt nie chciał się zatrzymać. Nad ranem wreszcie się udało. Auto pełne gorących modelek, hot chicks, studentek niedaleko położonego liceum. Paolo to świnia, więc zaczął się ślinić. Nic z tego! Studentki nie chciały, aby zbiedzy z nimi podróżowali. Pokazały im nagie piersi i z chichotem odjechały. Dorodne kobiety!

– Ach, te pangi – powiedział śliniący się Paolo. Jose przewrócił się i zaczął krzyczeć:

– Słońce, pożera mnie słońce!

– Jose, co jest? Co ci, kurwa, jest? – zaczął krzyczeć Paolo.

– Słońce. Pali! – Paolo zaczął krzyczeć, wymachiwać rękoma. Coś się popieprzyło. Co jest? Co się dzieje? Jose wykrwawiał się, leżał na gorącym piasku i co chwila wspominał o słońcu. Paolo nie wiedział, co robić. Pożarci przez słońce. Dlatego i on zaczął krzyczeć i odruchowo kopać przyjaciela. W ten sposób chciał go uspokoić. Rzucił się na niego, przytrzymał. Nadjechała straż graniczna. Wysiadło trzech mundurowych, jeden z nich splunął na piasek. Spojrzał na dwóch uciekinierów, uśmiechnął się, powiedział: suckers. I tyle.

Paolo i Jose niejednokrotnie spędzali noc w areszcie. Jednak po raz pierwszy znaleźli się tak blisko granicy. Tuż za oknem, za kratami znajdował się nowy, lepszy świat. – Już po wszystkim – powiedział Jose. – Już po nas. Koniec. Koniec. Nie zauważyłeś tego? – zapytał kompana.

– Czego? – spytał Paolo.

– Słońce nas pożarło. Nawet nie zauważyłeś, durniu – Jose zaczął się śmiać. – Ty debilu. Ta głupia panga cię zamroczyła. Wiesz, to wszystko oszustwo – Jose nadal się śmiał. – Nawet nie zauważyłeś, durniu. To jedno wielkie oszustwo. Daliśmy się nabrać. Jeden wielki kant. Tyle razy kantowaliśmy innych, teraz nas wyrolowano – Jose splunął na chłodną, betonową posadzkę. – Już po nas.

Paolo nie wiedział, o co mu chodzi. Obraził się na przyjaciela i usiadł na końcu pryczy. Przyglądał się strażnikom oglądającym w starym, czarno-białym telewizorze rozgrywki NHL. Nawet nie wiedział, kto gra. Niewiele go to interesowało. NHL – po co to komu? W nocy Paolo śnił, że stoi na tafli lodu, w wielkiej hali, wśród innych hokeistów. Tłum wiwatuje, tłum wrzeszczy. Bramkę chroni Jose.

– Wszystko będzie dobrze – mówił do przyjaciela. – Wszystko będzie dobrze – powtarza.

Paolo spogląda na taflę.

– Panga! – woła. Pod taflą widzi kilkadziesiąt ryb pływających, mieniących się, uśmiechających. Śpiewających do Paolo. – Moje pangi. Moje śliczne pangi. Nagle czuje uderzenie krążka w okolice jąder. Wciąż nie może się wysikać. Panga. I słońce. Słońce pożarło Paolo i Jose. I już koniec.

Obudził go gorący mocz. Nie wytrzymał, bezwarunkowy odruch. Wreszcie poczuł ulgę. Spojrzał na śpiącego obok Jose. Ten był siny, ledwo oddychał. Paolo krzyknął w stronę strażników, przybiegli natychmiast. Jose się wykrwawiał. Jego kompan pomógł wyciągnąć go z celi.

– Żyjesz? Żyjesz? – pytał umierającego. Ten nagle zwymiotował. Jeden ze strażników pobiegł po mopa, aby sprzątnąć. Drugi w tym czasie dzwonił po karetkę. W tym momencie przyjaciele zerwali się i uciekli.

– Prawie jak panga – śmiał się Jose.

– Prawie jak panga – dogadywał mu Paolo.

Kompani zrobili „żółtika” i wybiegli z komisariatu.

Ukradli jeden z samochodów strażników, ten nieoznakowany, aby się nie rzucać w oczy. I pojechali jak najdalej. Na jednej ze stacji benzynowych zamienili auta. Wieczorem wynajęli pokój w jakimś podrzędnym hoteliku.

– Więc o co chodzi z tą całą pangą? – zapytał wciąż umierający Jose.

– To coś niezwykłego – zaczął Paolo. – Nie wiem, czy wiesz, ale tak mówi się na zupełnie inne gatunki ryb. To taka maleńka rybka pływająca gdzieś w Afryce, to też inna, nieco większa nazywana tak przez Holendrów – hodowlana. Ale największy numer zrobili Wietnamce. Nazwali tak małego suma rekiniego i sprzedają go jako pangę w Europie. Taki przekręt z nazwą.

– Serio? Serio. Coś niezwykłego. A ludzie, mimo że o tym wiedzą, wciąż dają się nabierać. Po prostu potrzebne jest dobre hasło, świetna nazwa i tyle. Nic, żadnej głębokiej treści, same ości. Sama nazwa i ludzie dają się nabrać. Nawet na największy badziew. To szalone, ale to prawda. Wszyscy się nabierają.

W nocy obudzili ich strażnicy. Wyważyli drzwi do pokoju. Zrzucili z łóżek. Zaczęli kopać. Paolo krzyczał. Jose nawet nie bronił się. Było coraz więcej krwi. Coraz mniej było Jose. Coraz więcej Paolo krzyczał.

– Słońce. Już po nas. Nikt tego nie zauważył... – Jose zaczął się śmiać. Strażnicy nadal ich kopali.

Jose i Paolo wracali furgonetką do komisariatu. Jose krwawił, Paolo znów zachciało się sikać. Uśmiechali się do siebie. Zaczepiali strażników. Tamci nie odpowiadali na ich pyskówkę.

– Twoja mama to była sztuka, rznąliśmy ją wczoraj – gadał Paolo. – A twój ojciec robił nam zdjęcia – zero reakcji.

– Już po wszystkim – rzekł Jose. – Są spaleni. Jak wszyscy. Są spaleni. Tak będzie zawsze.

– Co?

– Będziemy uciekać, a oni będą nas gonić. My im uciekniemy, a oni będą nas bić. Ja będę krwawił, ty nie będziesz mógł się wysikać. Tak już będzie zawsze. Słońce nas pożarło. Nikt tego nie zauważył – uciekinier ponownie zaczął się śmiać. – Nikt tego nie zauważył... Cholerne pangi. Cholerne małe sumy rekinie.

Na komisariacie ponownie ich pobito.

– Nie uciekniecie. Słyszałem, co zrobiliście.

Paolo i Jose patrzyli na lśniące obuwie szeryfa.

– Te wszystkie kobiety (jakie kobiety?), te wszystkie dzieci (jakie dzieci?). Zapłacicie za to.

– Ale... – Paolo nie miał siły mówić. Kradzieże, zastraszanie tak, ale nigdy nic większego. Nigdy nikogo nie skrzywdzili. Żadnych kobiet czy dzieci.

– Juan – Paolo usłyszał krzyki. – No, Juan, podejdź tu! – krzyczał w jego stronę jeden ze strażników.

– Ja?

– No a kto?

– Ja nie jestem żaden Juan.

– Tak, oczywiście, Juan, to ja, Pepe, twój kuzyn. Pepe, kuzyn, nie pamiętasz mnie?

Paolo nie pamiętał.

– Coś ty tym razem zrobił? I wzięłeś tego dupka Alonso! – wskazał na Jose.

– Co? O czym ty mówisz, jaki Juan, jaki Alonso? Ja jestem Paolo, a to Jose. On umiera. Nie znam cię. Pożarło nas słońce. Nie jesteśmy kuzynami. Fascynują mnie pangi.

Pepe spojrzał na Paolo.

– Dobry motyw, stary, amnezja, świruj, mów tak dalej. Macie przesrane. Ale może się udać. Ale z tymi dziećmi to przesadziliście, mówię ci, Juan. Przesrana sprawa, nawet jak na ciebie.

Paolo i Jose – Juan i Alonso. O co chodziło?

– Słońce, pożarło nas słońce! – krzyczał we śnie Jose. – Mamy przesrane. Wszystko do dupy. Fałsz, fałsz! Same ości, ości!

– Spokojnie – Paolo próbował powstrzymać wciąż krwawiącego przyjaciela. Jose obudził się, krztusił. Przyjaciel próbował go przytrzymać. Krzyczał w stronę strażników. Nie reagowali.

– Tak będzie lepiej – mówił umierający przyjaciel. – To znak, Paolo, to znak. Nic więcej się nam nie przydarzy. Kiedyś trzeba postawić kropkę. I nic więcej. I tak słońce...

– Tak, wiem. Pożarło nas – Jose uśmiechnął się do Paolo. Spójrz, czy to to, o czym myślisz? – zapytał, umierając. – Czy to twoja panga?

– Tak, przyjacielu, to moja panga – odpowiedział mu Paolo. – To moja panga. Moja beznadziejna, głupia, bezsensowna panga.

Marcin Bałczewski

**TEKSTY Z MOTYWAMI,
O KTÓRYCH NIE WARTO WSPOMINAĆ,
A TYM BARDZIEJ PISAĆ.
INSPIROWANE HA!ARTEM**

Kawa

Nieco nerwowo podszedł do dziewczyny z krzywym uśmiechem. – Masz coś na zębie – odpowiedział, gdy ta zapytała, co chce kupić. Zarumieniła się i złapała za usta, instynktownie wytarła czarną maź z zęba, śmiejąc się przy tym. – Poproszę małą czarną na wynos. – Poprosił. Podpisała kubek jego imieniem – Witold – dorysowała kwiatek. Ten przy odbiorze lekko musnął jej rękę i wyszedł. Stał przed coffe barem i zaczął pić. – Smaczna, ciekawe z czego zrobiona – pomyślał. Zaczął czytać skład: 80% kawy mielonej 10% wody 5%, 3% e24, 1,5% e28, możliwe śladowe ilości kurzych odchodów, możliwe śladowe ilości wątroby cielęcej. Zaciekawiony przekreślił kubek – Kawaaaa... mmm... pycha – pomyślał, czytając napis reklamowy, że mają słabych copywriterów. On to by wymyślił. Tylko jakby mu dali szansę. – Beznadziejne te slogany – rzekł po cichu myśląc o sloganach. – Nic specjalnego. W ogóle ta kawa jest niespecjalna. I design tego lokalu taki passe. Zaczął rozmyślać, jak by to było, gdyby on miał taką kawiarnię. – Powinno być coś stonowanego, takie classico, ale z elementem współczesnego designu. Fajnie było wynająć jakiś studentów z ASP, przecież by to zrobili za bezcen. Logo dałoby się zrobić w Corelu, zna podstawy. I stronę facebookową, trzeba by uderzyć w social media. Tak, social media to podstawa. W dzisiejszych czasach. Social media, bez nich nie przeżyjesz. I kawa. Kawa, och kawa – zaczął wymyślać rymy, myśląc jak porządny copywriter. – Sława, pikawa, trawa, obawa, prawa, murawa... Kawa jako podstawa ludzkiej egzystencji. Tra-

wa, tak... mmm to przejedzie. Coffe Grass. Już ma nazwę. W sumie, to jednak nie pijał kawy. Raz na jakiś czas. Ale lubił o niej myśleć. I o przyszłości, swojej. W świecie wielkiej reklamy. I świecie wielkiego świata. Nie wiedział, co to tautologia. Znał na pamięć każdą sztukę Libery, czytał Fromma i czuł się dumny. Poprawił Ray-bany i wrócił do fotografowania kolejnej modelki.

Papierosy

– Wiesz. Gdy miałem sześć lat, zapaliłem papierosa. Ojciec mnie nakrył i kazał wypalić go do końca. A potem jeszcze całą paczkę. – Trochę trąci sceną z jakiegoś amerykańskiego filmu. – Tak, w wielu amerykańskich produkcjach ten motyw wykorzystano. – Tak, w jakich? – Wiesz, nie pamiętam – zamyślił się. – Ja też nie, ale wykorzystano. – Ale wiesz co, wczoraj widziałem, jak w nocy rozklejają taką wielką reklamę, facet z papierosem, ruchoma, dym wydobywał się z jego ust. Myślałem, że to zabronione, wiesz palenie albo zdrowie, takie tam pierdoły – kaszlnął. – Widocznie jakoś to obesзли, wiesz, jak się ma dobrego prawnika.

– Fajnie tak kłamać? – podszedł do nich pan w kapeluszu – Ale o czym... ty? – zapytali nieskładnie, nieco zdziwieni – No co, co, domyślcie się. – Ale ja nie wiem... przepraszam, czy my pana w ogóle znamy? – Adam Stanik, rządowy wydział reklamy, w skrócie RWR. – Tak, aha.. – nieco się zdziwili. – Mówili mi panowie, o ile mi wiadomo, o rzekomej reklamie papierosów. – No tak ale... – wciąż nie mogli zrozumieć, o co chodzi. – Nieładnie, nieładnie. – Adam Stanik zaczął coś zapisywać – Kłamczuszki. – Ja, co? – Według prawa nie można reklamować papierosów, a już w ogóle reklama ruchoma, z dymem. Proszę pana, kogo chce pan nabrać? – zaciągnął się papierosem w tym czasie zmieszani koledzy nie wiedzieli, co odpowiedzieć. – Będzie mandat, dwa tysiące złotych i rozprawa sądowa, osiem punktów karnych Pana czeka. Pana też, za współudział w kłamstwie, pięćset złotych i dwa punkty karne – sprawdzał w swojej teczce, czy nie pomylił sum. – Tak, proszę... – Ale... – Ale co, za późno, mamy to wszystko... mogę się poczęstować – wskazał na paczkę papierosów. – Dziękuję... mamy to wszystko udokumentowane. Wiedzą panowie, jakby to ode mnie zależało, przymknąłbym oko, ale nie mogę. Prawo, sądy, władza. Rozumieją Panowie – zaakcentował ostatni wyraz. – Rozumieją? Rozumią? – dał im do zrozumienia, że wszystko da się pod stołem załatwić. Da się? Da, da. Prawda, że takiej reklamy nie było – spojrzał na podejrzanego, ten nieco się zarumienił – Ta...a.ak. Nieco podkoloryzowałem opowieść. Nie była to reklama ruchoma, nie było dymu. – Naprawdę, tylko to?! – krzyknął przedstawiciel RWR – Niech Pan nie kła-

mie! – wskazał na niego palcem. – Jaa?? Kolega nie wiedział, co powiedzieć, chciał wstać i odejść. Czuł się lekko zażenowany. – Niech pan siedzi i słucha kolegi, tu też chodzi o pańską godność. – Proszę powiedzieć: była reklama? Tak, no tak. – Ruchoma? Nie, już mówiłem, że akurat to podkoloryzowałem. – Gdzie była ta reklama? Zachodnia. Nie, Sienkiewicza. Nie. – Pan się płacze w zeznaniach! – krzyknął. – Wcale nie... Reklama była na rogu Sienkiewicza i Tuwima, tak, na słupie. – Ha, czyli plakat! – Tak, plakat... – Promujący papierosy. – Yyy... tak, tak. Nieprawda, proszę Pana – wskazał na niego palcem. Mam oto dowód – wyciągnął zdjęcie słupa umieszczonego na rogu Sienkiewicza i Tuwima. – I gdzie tu papierosy? – Może... może zakleili? – Niech Pan nie kłamie. – Przyjaciół wstał. Założył kapelusz na głowę. Nieco się zgarbił. – Tak... przepraszam. To nie była reklama. Papierosów. Plakat promujący sztukę Nikoty. Tak, wiem, jestem tylko prostym specjalistą od spraw marketingu. Chciałem... reklamą szeptaną. Zaprosić. Na sztukę... – Ha. Wydało się, wydało... – krzyknął w jego stronę Stanik. Drugi biesiadnik tylko spojrzał na kolegę – Jak mogłeś, przecież wiesz, że nie lubię teatru. – nie lubił teatru i miał wyrzuty w stosunku do przyjaciela. – Żegnaj Staszku. Żegnaj Waldku. Do wiedzenia, Staniku. – Panie Staniku. – poprawił Adam Stanik. I również odszedł.

Alkohol

Siedział na murku oddzielającym ZOO od wybiegu dla wielbłądów. – Co się, kurwa, patrzysz? – krzyknął. Wielbłąd tylko parsknął. – Masz, ty też się napij – wyciągnął butelkę i zaczął pić nieco zdenerwowane zwierzę. Zwierzę nie chciało, ale piło. Za chwilę się uspokoiło. – To wszystko jest takie kurwskie – znaczy się kurewskie. No jest, no jest. Znaczy je...ST. Nosz Kurasz! – poczuł, że jego język jest mniej giętki niż zazwyczaj. Bardziej napuchnięty i szorstki. – Tani, z rynku – pomyślał i zaczął się bać, czy przypadkiem czeskiego metanolu mu nie sprzedano. Błusz, płuszc, kujt – bełkotał coraz bardziej. – Kłuj, szruij, wlszy, uszuusz tytyrey. Kuere! Ojkie! Lo-okksdjsd!!!! – zaczął krzyczeć.

– Nie denerwuj się tak – odpowiedział mu wielbłąd, przy okazji śliniąc go niemiłosiernie. – O ja pierdole, gadający wielbłąd – krzyknął, skoczył z murku i stanął na nogi, słysząc gadającego wielbłąda. Prawie. Mimo, że język wrócił do normy jego nogi nieco odstawały. Prawa była dłuższa od lewej o jakieś dwadzieścia centymetrów. – No co jest, to nie jest wcale zabawne – nie mógł podnieść się z ziemi. Zaczął się turlać, a wielbłąd śmiać. Nagle poczuł garb. Prawa noga wbiła mu się w plecy. Jej rozmiar już był normalny,

ale miał garba. – Zabawne, no naprawdę zabawne – zaczął się ślinić. I chodzić na czterech łapach, dłoniach, nogach. Zaczął się przewracać. – Brruu, błeee, kluu – zaczął ślinić się, znów się odwrócił i zwymiotował. Podeszedł do opuszczonej butelki i zaczął pić. Pił coraz łapczywiej, ale wódki z butelki nie ubywało. Czuł się radośnie, czuł się wesoło, a zarazem nieco niepokojąco. Bosz.. żeś się prawie udławił. I stał. Prawie, zgarbiony. Parskał i turlał się. Nie mógł wstać. Myślał, że zaraz zmieni się w coś. Coś innego, niehumanoidalnego. Tylko kurfa nie w firlgąda – powiedział. – Tylko nie. Zachłysnął się. Znów porzygał. Zasnął.

Zerwanie

Wracał do domu. Wreszcie. Zostawił ją. Pozostawił nad ciepłym, bułgarskim morzem. Wracał przez Czechosłowację. Swoją Ładą. – Mam ją w dupie. Niech sama wraca. Koniec kłótni. Koniec wszystkiego – a czy mógłbyś, a czy to dobrze, a czy to, srmato tamto, niech se sama zrobi. Mam jej dość. – jechał czechosłowackimi drogami w stronę Krakowa.

Szlaban. Kolejne pociągi, w jedną, w drugą stronę. A przed nim cyrk, zwierzęta. Małpy, foki, białe lwy. A tuż przed nim słoń. Słoń, zmęczony. Idący drogą od kilku godzin. To chwila i zwierzę już siedziało na jego masce. – Ej, no fajnie – zaczął krzyczeć w chwili, gdy z spod maski Łady zaczęły wydobywać się dziwne dźwięki. – Ej, no przestań – krzyknął, gdy słoń usiadł na masce. – Noż, noż... sio... sio... – zapowietrzył się, gdy grupa kłownów podeszła o niego.

– No co jest, kurwa? Jaka kurwa... przepraszam, czy pana nie nauczyli wysławiać się bardziej parlamentarnie? Parlaco? Noż kur... słoń mi usiadł na masce, a... A co, zwierzę zmęczone, nie może? Nie ma prawa? To, że słoń, nie znaczy że nie może, prawda? – Może, dobrze już... morze – zaczął tęsknić za wodą i za nią. W sumie jakby nie wyjechał, to by mu słoń na aucie nie usiadł. A usiadł.

– Widzi pan. – Tak, jednak nie rozumiem. – Słoń, usiadł mi na samochodzie. – Tak, rozumiem, słoń usiadł na samochodzie. – No właśnie. – Panie... Nowicki, tak rozumiem, słoń usiadł na pańskim samochodzie i chce pan odszkodowanie. – Tak, właśnie tak. – Panie Nowicki... to nie takie proste. Kim jest pan z zawodu? – Psychiatrą – młody pracownik PZU zaczął się śmiać. – Panie Nowicki, mamy rok 1988 co pan myślał, że co? Proszę powiedzieć, co widzi pan na tym obrazku? Pan Nowicki spojrzał na obrazek i zobaczył słonia – Krowa. – A na tym? Na tym zobaczył kłowna. – Trawa. –

A na tym? Na tym było auto. – Morze. – Tak, tak.. rozumiem – pracownik PZU zaczął mamrotać pod nosem. I coś wypisywał.

Co czuję. Smutek. Rozstanie. To takie, bezsensu. Poza tym ten słoń. To wszystko... tak to wszystko psuje. Nie jest najlepiej.

– Przy okazji, pańska żona żąda rozwodu – powiedział pracownik PZU trzymając głowę wciąż nad pewnym druczkiem, który wypisywał. – Czuje się zażenowana. Psychiatra zaczerwienił się. Kurczowo trzymał się krzesła.

– Panie Nowicki, Panie Nowicki. Proszę wstać. – Nie, nie wstanę. – No proszę. – Nie, niech pan sobie pójdzie i zabierze tego słonia. – Pracownik PZU krzyknął w drugą stronę. – Słoń wstał i wyszedł, kłown wstał i poszedł, pracownik PZU powrócił do wypełniania papierów. Nowicki wiedział, że żona chce się z nim rozwieść.

Widok zza szyby

Spojrzał na zegarek. Jeszcze pięć minut do wyjazdu. Lepiej się pośpieszyć i zająć wygodne miejsce. Już jest. I oni już są. Spoceni ludzie wsiadają tłumnie do busa – czerwonego, z klimatyzacją, darmowym Internetem, muffinką na powitanie i soczkiem z rurką również na dzień dobry. Wskakuje jako pierwszy. Podaje numer rezerwacji. – Proszą o zapięcie pasa, stewardesa uśmiecha się. Nawet niebrzydka. Prawie jak tanie linie lotnicze, tylko naziemne. Taka była koncepcja.

Za oknem miasto, billboardy, ulice, rozkopane ulice. Coraz więcej reklam. Witamy w Łodzi. Łódź kreuje. Łódzka mafia pozdrawia Sycylię. Ulice. Dziury. Dziwki. Potem pola, pola i trawy. Kukurydza. Cztery wiatraki, tylko dwa się kręcą. Po co ta energia? Jakiś McDrive. Małe miasteczka, ma w dupie małe miasteczka. Potem znów pola, pola, truskawki, jabłka. Potem czarno – tunel. Potem wielka ślizgawka i pole lizaków, potem dwa wielbłądy i pawian. Potem żółw, kolejny, ten ma koronę na głowie, i grupa strusi. Grupka zabłąkanych alpinistów. I panna młoda, która uciekła ze ślubu rozpoczynając swój kilkudniowy happening.

Potem czas na pole betonu – zielonego i czerwonego – akcja happenin-gowa płockich streetartowców. Potem akcja – happening tutejszych górników. – Wyjście z kopalni numer 56755, autorstwa Jana Kalosza Karskiego. I znów kilku alpinistów. Chyba muszą zawrócić. Na drodze kolorowe auta, na poboczu kolorowe kobiety. Potem panna młoda, kolejna. Podróż się nudzi, bo się powtarza. Wszystko. Żółw, pawiany, truskawki, tunel, dziwki, Internet nie działa, zrywa się łącze. Zrywa się wiatr. Deszcz. Kolejny performer – tańczy w deszczu – z kolejnego spływa farba. Słońce. Pielgrzymka

do Częstochowy. I dwa bambusowe koguty. Potem wielki pokaz fajerwerków. Reklamy, witacze przed miastem, witacze za miastem.

Błyskawiczny casting do reklamy podpasek. Potem banery reklamowe. Plakaty kampanii samorządowych. Klepsydry. Reklamy Żabki, Rosy, Odi-do, Lewiatana. Plakaty samorządowe. Kolejne plakaty. Stacja końcowa.

MARCIN BAŁCZEWSKI – (ur. 1981 w Łodzi), autor książek prozatorskich: *W poszukiwaniu straconego miejsca* (2002), *Malone* (2010), *Eva Morales de Nacho Lima* (2013), *Statek*. Maciej Robert nazwał go "jedynym polskim pisarzem postmodernistą". Opublikował ponad 80 opowiadań m.in. w "Twórczości", "Pograniczach", "Portrecie", "Czasie Kultury", "Toposie", "Ricie Baum", "Lampie", "eleWatorze", był tłumaczony na języki: angielski, niemiecki, białoruski i norweski. W 2011 otrzymał stypendium Willi Decjusza, w 2013 "Młoda Polska" w kategorii literatura, w 2015 stypendium literackie Miasta Łódź. W 2007 i 2008 nominowany do Nagrody Fundacji Kultury – „Promocja najnowszej literatury polskiej”.

Marek Tyszkiewicz

WIESŁAW SZYMAŃSKI – *JAK FRIEDA* – O REALIZACJI SŁUCHOWISKA

Podobno, każdy facet jest jak publiczna toaleta: albo zajęty, albo obsrany. Niektórzy mają na to papier.

W publicznej toalecie spotyka się dwóch obsranych i nie mają nawet papieru. Papieru toaletowego i papieru, czy raczej „papierów” na życie, które im po prostu nie wychodzi. Tyle w skrócie, w pierwszym, powierzchownym czytaniu tekstu *Jak Frieda* – tytułem streszczenia.

Słuchowisko Wiesława Szymańskiego jest dla mnie znakomitym materiałem na czarną komedię.

Dwa typy mężczyzn, którym nie układa się w życiu. Pan A, około 35 lat, wiecznie dobrze zapowiadający się pisarz, czyli literacki nieudacznik. Oczyszczanie beztalencie, które zrobi wszystko, by nie przyznać się do porażki.

Pan B, po czterdziestce, po sukcesie zawodowym, po ogromnym zawodzie miłosnym, po którym zwyczajnie odechciało mu się żyć. Energia optymizmu pierwszego i pesymistyczne zblazowanie drugiego powodują wiele humorystycznych „zbitek aktorskich”.

Pojawiający się anioł – Naga – jest dla obu ucieleśnieniem szczęścia, kobiety, przy której poczują się zwycięzcami: A – wspaniałym intelektualistą, B – wspaniałym macho. Przecież to marzenia wielu facetów, zwłaszcza przesiadujących w publicznej toalecie.

Akcja słuchowiska rozgrywa się w dwóch przestrzeniach.

Początkowo dwaj bohaterowie: A i B spotykają się w toalecie. Kapiący kran, spuszczana woda, stukające klapy sedesów i cała gama fizjologicznej ludzkiej rodzajowości związanej z miejscem, jakim jest publiczny kibel, podkreślić ma komizm problemu, jakim okazuje się brak papieru, nie tylko toaletowego, ale jakiegokolwiek jego skrawka.

W trakcie tego realistycznego dialogu słyszymy niemal histeryczne reakcje tłumu w wielkiej hali sportowej czy widowiskowej – oto niezależnie od losu, który dotyka każdego z nas – trwa wielkie, światowe igrzysko.

Później słyhać nadciągającą burzę, która gdzieś na zewnątrz, jeszcze daleko, ale stopniowo zbliża się. Kulminacją nie jest supergłośny grzmot, lecz odgłos eksplozji bomby, którą ktoś podłożył w toalecie. Potem słyszymy syreny, wołania o pomoc, jakieś komendy, relacje dziennikarzy. Katastrofa. Potem zupełna cisza (koniec sceny 3).

Drugi plan dźwiękowy nazwijmy Rajem.

Raj naszych bohaterów to wnętrze miłego i przytulnego klubu, drinkbaru. Oprócz dwóch mężczyzn w lokalu są jeszcze cztery osoby. W tle słyhać jakąś ściszoną rozmowę, zamówienia składane barmanowi, brzęk kieliszków, monet kładzionych na blat itp.

Z radia „sączy się” delikatna, nastrojowa jazzowa muzyka. W trakcie rozmowy A i B dzwonią telefony komórkowe.

W momencie pojawienia się Nagiej słyhać wyraźnie zmienioną jakość muzyki. Naga śpiewa w lokalu, nie w radiu. Śpiewa zmysłowy utwór z filmu *Frida* Elliota Goldenthala.

Ostatnia scena 7 rozgrywa się w toalecie, gdzie A i B wchodzi razem i gadają ze sobą jak starzy kumple opowiadający sobie świetny dowcip.

Tekst Wiesława Szymańskiego jest metaforyczny, głęboki, przewrotny – pełen językowego eksperymentu (świetna scena z rozwijaniem skrótu PUSK i SKUP), ale i parodii sensacji (rozmowa niby dwóch agentów z dwóch różnych organizacji).

Jest tekstem o szaleństwie współczesnego świata i doświadczaniu tego świata przez człowieka, w każdym momencie i miejscu życia. Czy będzie to skrzyżowanie dróg, nastrojowy bar, czy tak prozaiczne miejsce, jak toaleta.

Czyż nie w toalecie – w której zabrakło papieru, pod prysznicem – kiedy woda przestaje lecieć czy w łóżku – powalony chorobą – człowiek nie jest najbardziej bezbronny?

I o tym chciałbym powiedzieć, realizując tekst Wiesława Szymańskiego *Jak Frieda*.

MAREK TYSZKIEWICZ – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Jeszcze jako student w 1992 r. rozpoczął pracę w Towarzystwie Wierszalin – Teatr, później znanym jako Teatr „Wierszalin”. Ważniejsze role zagrane w tym teatrze to: Król Artur w „Merlinie” (1994), Ksiądz w „Kłątwie” (1994), Diabeł w „Głupie” (1996), Księżę i Tłuste Sępidło w „Ofierze Wilgefortis” (2000) – wszystkie w reż. P. Tomaszuka. W swoim dorobku artystycznym posiada także role zagrane w Teatrze Telewizji, m.in. Księdza w „Kłątwie” (1995), Narratora w „Olbrzymie” (1996), Feliksa w „O medyku Feliksie” (1996) czy Kurta w „Prawieku i innych czasach” (1998) również w reż. P. Tomaszuka. Wystąpił trzykrotnie wraz z zespołem Teatru Wierszalin na największych targach teatralnych na świecie, czyli Festiwalu w Edynburgu, zdobył tam prestiżowe nagrody Fringe First (1993, 1994, 1997). W 2000 r. rozpoczął pracę jako red-aktor w białostockim oddziale Telewizji Polskiej. W tym czasie wspólnie z bezradnym wówczas W. Koronkiewiczem stworzył Teatr DeLegacja. Sezon 2005/2006 spędził w Teatrze Lalki i Aktora w Łomży jako znakomity Jeleń, Kominiarz i Dentysta. Kilka lat spędził jako As i Systemt prof. H. Święczkowskiej w Wyższej Szkole Administracji Publicznej w Białymstoku, wyznaczając drogi komunikacji społecznej i zgłębiając figury retoryczne. Od 2006 r. pot i łyzy zostawia na deskach Teatru Dramatycznego im. A. Węgierki w Białymstoku, o czym przekonać się można było, oglądając takie tytuły, jak: „C’est la vie!”, reż. P. Dąbrowski, 2006 (role), „Szalone nożyczki”, reż. P. Dąbrowski, 2007 (Komisarz Kowalewski), „Czarownice z Salem”, reż. P. Dąbrowski, 2007 (Parris), „Testament”, reż. J. Malinowski, 2008 (Szemkel), „Hiob”, reż. P. Dąbrowski, 2009 (Hiob), „Ożenek”, reż. P. Dąbrowski, 2011 (Jajecznicza), „Rewizor”, N. Gogol, reż. J. Jabrzyk, 2014 (Antoni Dmuchanowski – Horodniczy), „Spragniony”, A. Burroughs, op. reż. A. Korytkowska-Mazur, 2014, „Romeo i Julia, W. Szekspir, reż. K. Deszcz, 2016 (Piotr), „Trans-Atlantyka, W. Gombrowicz, reż. J. Jabrzyk, 2016 (Gonzalo), „Balladyna”, reż. K. Deszcz, 2017 (Grabiec), „Mayday”, R. Cooney, reż. W. Mazurkiewicz, 2017 (John Smith). Zdeklarowany liberał. Przez 25 lat artystycznej kariery dużo ćwiczył, aż w końcu dostał się do Opery i Filharmonii Podlaskiej, gdzie debiutuje jako reżyser „Kwartetu dla czterech aktorów” B. Schaeffera.

Wiesław Szymański

JAK FRIEDA

Słuchowisko dla dwóch aktorów, z Nagą

opracował Krzysztof Andruczyk

OSOBY:

A – mężczyzna

B – mężczyzna

NAGA

ONA – głos z radia

ON – głos z radia

Rzecz się dzieje w publicznej toalecie. Akcja rozgrywa się w dwóch sąsiednich kabinach. Plan dźwiękowy to odgłosy hali sportowej, później spektaklu teatralnego, koncertu muzyki poważnej, mitingu politycznego, wreszcie marsza żałobnego.

Co pewien czas słychać będzie silne grzmoty, a także silny, „kosmiczny”, wiatr.

Słychać otwieranie drzwi, kroki, pogwizdywanie mężczyzny.

A – wchodzi do jednej z kabin, siada na sedesie. Przestaje gwizdać, słychać ciche stękanie.

Wchodzi B – lękliwie, jak gdyby czegoś się obawiał. Wchodzi do kabiny sąsiadującej z kabiną A.

Zamyka drzwi. Po chwili słychać spuszczenie wody, zamknięcie klapy, po czym – ciszę.

Wrzask hali sportowej stopniowo narasta – słychać grzmot.

SCENA 1

A: Sorry, przyjacielu, masz papier?

(chwila ciszy)

B: Ktoś tu jest?

A: W kiblu to się zdarza.

B: Kto?

A: Ktoś, kogo wzięło na sranie. Pokazać dowód?

B: Sądziłem, że jestem sam.

A: Samotności nie szuka się w takim miejscu.

B: Co ty możesz wiedzieć o samotności?

A: Więcej, niż ci się zdaje. Masz papier?

B: *(odpowiada automatycznie)* Już nie, sprzedałem tydzień temu.

Było dobre odejście na kontraktach terminowych. Wyszedłem z papierów dłużnych i obligacji, wrzuciłem wszystko na fiuczersy...

- A: *(wchodzi mu w słowo)*... człowieku! O czym ty mówisz?
- B: ...wprawdzie przy tej Bessie trudno liczyć na szybki pieniądz, ale...
- A: Słuchaj, człowieku, masz tam trochę papieru?
- B: ...ale lepsze to niż papier. Euro takie mocne, że nie ma siły...
- A: Słuchaj, ty, jak cię tam zwa...
- B: Maksymilian... dla przyjaciół Maks.
- A: Znajomości to ja w kiblu nie szukam...
- B: Nikt nie dowiódł, że musi być gówniana...
- A: Słuchaj, pan...
- B: Maks, ale możesz mi mówić Maksymilian...
- A: Okej, więc słuchaj, Maks, przestań mi pieprzyć o jakichś fiuczersach, odejściach, tylko rzuć mi kawałek papieru! Rozumiesz? Zwykłego, szarego z rolki, wisi tam pewno obok ciebie...

Rozlega się grzmot, słychać silny podmuch wiatru, który trzaska raz jednymi, raz drugimi drzwiami. Wrzask hali sportowej potęguje się, słychać grzmot.

- A: Jesteś tam jeszcze? Posłuchaj, Maks... za pół godziny mam spotkanie... Zależy od niego całe moje życie... Przecież nie pójde tam z obstraną dupą... Kawałek papieru, człowieku?
- (cisza, brak odpowiedzi)*
- A: Człowieku, zlituj się, kawałek papieru... Gdybyś wiedział, jak dużo od tego zależy... Słuchaj, jak mi się uda, masz pięć... nie, dziesięć procent... Słyszysz mnie? Maks?
- (cisza z drugiej strony)*
- Maks, do kurwy nędzy, słyszysz mnie? Dlaczego nic nie mówisz? Pieprzę cię, możesz nic nie mówić, ale rzuć mi kawałek papieru. Zwykłego papieru do dupy! Zrobiłem swoje, a tu nie ma ani skrawka. Czy ty rozumiesz? Nie mam czym wytrzeć dupy!
- (cisza – słychać z dala wrzask hali sportowej)*
- Maks, słowo daję, jak stąd wyjdę już zawsze będę nosił przy sobie przynajmniej trzy metry... W samochodzie mogę wozić nawet trzy rolki, tylko pozwól mi stąd wyjść!
- (cisza)*
- A: Człowieku, to naprawdę moja ostatnia szansa. Czy ty wiesz, jaki to ważny podpis?... Wiesz, co to znaczy żyć na ulicy? Stawiam setkę, że nie. Pewno miałeś dobrze ustawionych starych, drogą szkołę, super

laski o każdej porze, chatę z basenem... I starego dbającego tylko o stan twojego konta...

Co cię może obchodzić ktoś, kogo wychowała para kurwisonów... Kto lekcje pobierał na ulicy... I od dwunastego roku życia zarabiał, rozbierając się na oczach podstarzałych fiutów w luksusowych toyotach... Zatkalo cię, co? Tak... Maks... człowieka zatyka z bólu... albo z nienawiści. Nigdy ze szczęścia... *(pauza)* Wyobraź sobie, jeden podpis tego faceta wart jest milion... On chce kupić ode mnie scenariusz!!! Kumasza? Milion... wystarczy do końca życia... I teraz, kiedy mogę wyrwać się z tego gówna... *(śmieje się histerycznie)* Nie zostawiaj mnie...

(dźwięk zza okien narasta, grzmot)

SCENA 2

B: *(słysząc spuszczenie wody)* Z ulicy... z jednej wielkiej kupy gówna... Śmierdzący frytkami bar, cuchnący, zapuszczeni brudem harleyowcy... Tanie piwsko... I łapy obślinionych facetów... Że też mnie tam zaniosło... Mój anioł stróż musiał być nieźle uwalony... a może miał tam jakąś laskę... chyba mu odbiło... zaprowadzić mnie do takiej spelunki... Jakby nie było innych lokali... albo innych kobiet... *(pogwizduje)* Najlepsze sklepy, najlepsze salony, manikiurzystki, fryzjerki, krawcowe, przyjęcia w Sheratonie, podróż poślubna do Indii... *(pauza)* Kurwa jasna, przecież nie chodzi o pieniądze!... Zawsze wiedziałem, jak je robić, mniejsze, większe, duże...

(słysząc gromki aplauz hali sportowej)

Nawet gdy stało się jasne, że nie możemy mieć dzieci, bolało mniej... trudno... możemy adoptować... kupić na chińskim bazarze... ukrąść... nie bolało... było głupio... i bezpiecznie, tak... to był wyjątkowo bezpieczny seks... może i najbardziej bezpieczne pieprzenie na świecie... może dlatego...

Może właśnie wtedy się zaczęło...

(spuszcza wodę)

Dom – proszę, sportowe ferrari – nie ma problemu... jakiś porąbany babski klub... Słowa nie powiedziałem... Nawet na pieprzoną wy-

prawę jachtem zgodziłem się. Może trzeba było wtedy płynąć razem... Skąd mogłem wiedzieć... Gdyby człowiek wiedział, życie byłoby zbyt proste...

Ale żeby z takim fiutem? Kim ona, kurwa, jest?

Dlaczego to zrobiłaś, Marto? Przecież tak cię kocham.

Dlaczego?

Grzmot, wiatr trzaska drzwiami kabiny B, odgłos hali sportowej zmienia się w dźwięk koncertu fortepianowego.

SCENA 3

B: Słuchaj...

A: To ty?

B: A kto miałby być?

A: Jeszcze tam jesteś?

B: Jak słyszysz.

A: Masz zatwardzenie?

B: Tak, życiowe...

A: Interesy?

B: Idą świetnie.

A: Kobieta?

B: Tak.

A: Idź do kochanki.

B: Słuchaj, tu...

A: Wiesz co, albo weź coś z ulicy, dobrze ci zrobi...

B: Słuchaj, tu nie ma...

A: Jakbyś chciał jakiś numer...

B: Tu nie ma papieru!

A: (*cisza*) Jak to nie ma?

B: U ciebie nie ma, to i tu nie ma.

A: To co tam robisz?

B: Nie to, co ty.

A: Walisz konia?

B: Nie mam piętnastu lat.

- A: To po kiego siedzisz tam tak długo?
B: A nie będziesz się śmiał?
A: Taki z ciebie jajcarz?
B: Przyszedłem... skończyć z sobą.
A: (*cisza*) Do kibla?
B: Przynajmniej nikt nie przeszkadza.
A: Chyba cię porąbało.
B: Się... porąbało... się... wszystko...
(*grzmot*)
A: Nie masz chusteczki?
B: Chcesz po mnie zapłakać?
A: Chcę wytrzeć dupę. Gaciami się nie dało.
B: Nie mam. Papieru też nie mam.
A: A może...
B: Co jeszcze?
A: Może masz banknoty?
B: Zgłupiałeś? Samobójca z kieszeniami pełnymi Waszyngtonów.
A: Słuchaj, ty... pogadajmy.
B: Nie ma o czym?
A: A może jest.
B: Nie ma.
A: Kochałeś ją?
B: Kochałem tylko ją.
A: A ona tego...
B: No. Cześć.
A: Głupia miłość.
(*zapada milczenie, słychać dźwięk koncertu fortepianowego*)
A: Hej, ty, nie żartuj...
B: Świat się dla mnie skończył.
A: Ty jakiś popieprzony jesteś. Wszystkie dziś tak robią.
B: Byłem. Za chwilę będzie – byłem. Cześć.
A: Słuchaj, ty...
B: Stary, daj mi spokojnie skończyć, co?
A: Jak chcesz to zrobić?
B: Normalnie, na zbiorniku z wodą...
A: A powiedz mi jeszcze...
B: Chcesz mnie przekonać...
A: Nie, chcę się poradzić...

- B:** W czym?
A: Bo widzisz, ja mam w kieszeni trzy kartki...
B: Kurwa, stary – i zawracasz mi głowę papierem!
A: Ale to mój kontrakt!
B: Jaki kontrakt, człowieku?
A: No, kontrakt! Na milion dolarów!
B: Milion? W czym ty robisz?
A: W niczym. Za scenariusz!
B: Cholera, to ty pisarz jesteś?
A: Taki tam...
B: To powodzenia, cześć.
A: Słuchaj, ty, a jakby tak tym... kontraktem...
B: Papierem z tego kontraktu?
A: No!
B: Ty, możesz... tylko...
A: Tylko co?
B: (*cisza*) Weź pierwszą kartkę.
A: Od początku?
B: Tak, tę z podpisami zostaw.
A: Jasne...
B: No to okej.
A: Zaraz... skąd wiesz, że podpisy są na trzeciej?
B: Trochę tego w życiu przewaliłem.
A: Prawnik jesteś?
B: I tak, i nie... Trzeba było od razu...
A: Co od razu?
B: No, z tą kartką, to byś zdążył...
A: Bałem się...
B: Teraz już za późno. Na wszystko
(*słychać, jak staje butami na desce klozetowej*)
A: Człowieku, nigdy nie jest za późno!

Słychać uderzenie pioruna, fragment poprzednich dźwięków w jakiejś kakofonii, z offu pojawiają się głosy spikerów czytających radiowe wiadomości.

ONA: Absolutny rekord świata... Dwadzieścia milionów widzów w jeden weekend!

- ON:** Krach na nowojorskiej giełdzie... pięć przypadków samobójstw wśród maklerów...
- ONA:** ...film zrealizowano na podstawie scenariusza... znalezione w męskiej toalecie hali sportowej Madison Square Garden...
- ON:** Zdaniem ekspertów operację przeprowadziła nieznana korporacja, choć z listu opublikowanego w dzisiejszym „New York Timesie”...
- ONA:** ...który ktoś przyniósł do wytwórni MGM i zostawił w stróżówce ochrony!
- ON:** ...wynika, że to dzieło jednej kobiety... niejakej Marty Marlow... Autorka listu twierdzi, że gra na giełdzie od dwóch lat...
- ONA:** Pracownik ochrony wrzucił go na tylne siedzenie samochodu jednego z dyrektorów produkcji przejeżdżających właśnie przez bramę...
- ON:** ...obraca niewielkim kapitałem otrzymanym od męża, a do przeprowadzenia operacji skłoniła ją przyjaciółka...
- ONA:** Próby ustalenia autora scenariusza zakończyły się fiaskiem. Prezes koncernu MGM ogłosił wczoraj, że...
- ON:** ...kierująca zespołem personelu sprzątającego największą sportową halę Nowego Jorku – Madison Square Garden...
- ONA:** ...gotów jest wypłacić milion dolarów osobie, która potrafi udowodnić, że jest autorem niezwykłego dzieła.
- ON:** ...która po ostatnim meczu ligi NBA na ścianie jednej z toalet... znalazła napis – „Miliard dla ciebie” – i tajemniczy wzór matematyczny...
- ONA:** Śledztwo w tej sprawie prowadzi FBI. Szczegóły nie są znane.

Głośny, natrętny sygnał radiowych wiadomości przechodzi w odgłos wiatru wiejącego gdzieś na pustyni, początkowo słaby, później mocniejszy, wyjący, z czasem przemienia się w „wiatr przestrzeni kosmicznej”, pulsowanie gwiazd.

SCENA 4

(odgłos przeglądanej gazety)

- A: Co też te gazety nie wymyślą, kurwa, patrz pan, ludzie to mają szczęście!
- B: *(również przewraca kartki gazety)* Noo, idzie człowiek do kibla jak każdy...
- A: ...kilka razy dziennie, a czasem i więcej...
- B: ...i zamiast papieru do dupy znajduje jakiś scenariusz.
- A: No, i trzeba wiedzieć, gdzie iść.
- B: Żeby tak w każdym kible można znaleźć.
- A: Tylko że, durny, zostawił i uciekł.
- B: Może myślał, że bomba...
- A: W kible?
- B: A co, w takim Izraelu nawet na przystankach podkładają...
- A: Gdzie Izrael, gdzie Ameryka, a gdzie my...
- B: Teraz wszędzie bomby. Siedzi sobie frajer, dajmy na ten przykład na Kubie, pali sobie cygaro, patrzy sobie na rozhuśtane cycule, naciska klawisz w tym swoim nutbuku, a tam, na ten przykład, w Palestynie taki drugi widzi, że jest sygnał, bierze bombę i leci...
- A: Notebooku...
- B: Co?
- A: Mówi się notebooku, nie nut-buku...
- B: A chuj jeden wie, jak się mówi.
- A: Demokratyzacja informatyczna, finansowa, gospodarcza – jednym słowem globalizacja.
- B: Nic z tego nie wyjdzie.
- A: Wyjdzie, już wychodzi. Niemożliwe, żeby pan nie słyszał...
- B: Słyszeć to słyszałem, nawet Baumana kiedyś się czytało...
- A: Bauman to już historia, przeszłość...
- B: Co pan powie?
- A: Dziś się czyta Fukuyamę, Petera Senge, Charlesa Handy... Globalna wioska jakiegoś McLuhna to przeżytek. To było dobre w dwudziestym wieku. Świat się skurczył, jesteśmy jedną rodziną w wielkim, rodzinnym domu, nie wiosce.
- B: Pieprzę taki dom, szalone krowy w oborze, priony na talerzu, pryszczycza na podwórzu, odpady jądrowe za stodołą, jakaś pierdolona nuklearna tarcza nad chałupą, a na dodatek grypa od świń. Kto to, kurwa, widział? *(słysząc, jak składa gazetę, rzuca ją za siebie)*
- A: Przyjdzie wpieprzać strusie.

- B:** A w środku głodująca Afryka, porąbane Bałkany, pijana Rosja i półtora miliarda Chińczyków...
- A:** ...i cały dowcip polega na tym, żeby znaleźć złoty środek...
- B:** Raczej niebieski. W pigułkach. Wystarczyło raz – stara kobieta wyko-pała, przez tydzień obiadu nie zrobiła i do spowiedzi iść kazała. Wy-starczy.
- A:** Nie o taki środek chodzi – raczej o specyficznie pojmowaną prze-strzeń egzystencji między drzewem oliwnym a lexusem...
- B:** Między czym?
- A:** To oczywiście bardzo obrazowa przenośnia...
- B:** I symboliczna.
- A:** Tak. To przecież symbole nowej epoki – jak to mówią – postzimno-wojennej – lexus i drzewko oliwne. *(składa gazetę mniej nerwowo, od-klada na bok)*
- B:** A jakaż to epoka była ostatnio zimna? Od rewolucji francuskiej aż do dziś napięprzanka jak się patrzy. Wojny, powstania, bunty, rewolty. Krew jeszcze nie ostygła, a co otworzysz gazetę, to wszędzie gorąco. Nic, tylko czekać, kiedy ten wulkan pierdolnie. Jak nie 11-ty wrze-snia, to 11-ty marca, bez różnicy – Nowy Jork czy Madryt. Nic, tylko znaleźć ciche, spokojne miejsce, przykryć się gazetą i już.
- A:** Przepraszam, lecz nie mogę oprzeć się wrażeniu, że połączył pan kilka różnych wątków. Mówiąc – postzimnowojenna – miałem na myśli ostatnie lata, czas po okresie zimnej wojny...
- B:** Że co? Że niby cieplej było?
- A:** Nie o ciepło chodzi...
- B:** Człowieku, a polskie strajki w osiemdziesiątym? Stocznia, Wałęsa, Solidarność? A Gorbaczow? Na oczach całego świata rozpada się imperium, czołgi na ulicach Moskwy, płonący parlament? A mur berliński? A wojna w Kuwejcie, a Bałkany, Serbia Bośnia, Kosowo? Na jakim świecie żyjesz, człowieku? Przecież to wszystko wrze, gotu-je się, bulgoce, paruje... Coraz bardziej jestem przekonany, że nikt nad tym, nie panuje... I gdzie tu miejsce na jakieś oliwne drzewka?
- A:** To tylko symbole. Połowa świata wyszła z minionej epoki z posta-nowieniem budowy coraz lepszych lexusów. Ale druga połowa – świata, każdego kraju czy nawet pojedynczego człowieka – ciągle chce pilnować oliwnego drzewa. Mało tego, że pilnować – gotowa jest nawet walczyć o to, czyje to drzewo jest.

- B:** A to nie jest ważne? Wszystko dokoła wrze, nie wiadomo, gdzie i kiedy ten garnek pieprznie, więc pod tym drzewem szukamy ciszy, ocalenia, nadziei. To drzewo symbolizuje nasze korzenie, miejsce na ziemi, naszą tożsamość...
- A:** Przyszłość to lexis. Demokratyzacja informatyczna, finansowa, przemysłowa. Nie da się inaczej. Świat zaszedł za daleko...
- B:** To właśnie drzewom oliwnym zawdzięczamy... my, pojedynczy ludzie, nie świat, konsorcja, elektroniczne stado, ale my. Ja, pan, każdy z nas z osobna – zawdzięcza rodzinne ciepło, poczucie indywidualności, wartości, prywatności. To drzewo oliwne pozwala wyrwać się z elektronicznego stada... Nie jakiś tam lexis...
- A:** Chyba się pan zapędził. Lexus to pragnienie postępu, dobrobytu, modernizacji. To symbol połączonych rynków, wielkich finansowych inwestycji, komputerowych technologii, to wielki symbol świata jutra...
- B:** Globalizacja... to już dawno stało się nudne.
- A:** Nowy świat, nowe horyzonty, nowy człowiek...
- B:** I ciągle to samo pierzenie...

Odgłos wiatru staje się złowrogi, przerażający, zapowiadający jak gdyby coś niedobrego, słysząc dzwonek telefonu komórkowego, później drugi, trzeci...

- A:** Tak... no jestem... czekam... na autobus czekam... jak to na jaki... na czarter... niczego nie piję... gadamy... jest tu jeszcze jeden taki... ciemny jak tabaka w rogu... no... wieśniak jakiś... coś mi tu opowiada o drzewkach, oliwie, oliwkach... no, chyba popieprzony jakiś... albo i to... może spoza programu... tak... jasne, że nie to, co my... ale... słuchaj... no, Bauman czytał... taki czereśniak... wyjęty z programu? A byli tacy? ...kiedy? ...w dwa tysiące piątym?... Niemożliwe, przecież nas osiedlili w dwa tysiące czwartym... Jak to nie... Kochanie, coś ci się poplątało... Przecież z Ołowianej Doliny na farmę przewieźli nas w dwa... jak to pieprzę... nie, niczego nie piłem, ale jak będziesz mnie tak traktować, to zaraz się upiję... no coś ty, żartowałem...
- Nie słyszy... chyba śpi... ruszył trochę rozum, to i się zmęczył... czereśniak jeden... nie, on nie może być spoza programu... przecież bym pamiętał... nie może być moim studentem... jest prawie w moim wieku... coś ty... tłumaczyłem mu trochę Friedmana... wiesz, o symbolice lexusa...

Coś ty, ni w ząb... nasz chłopak lepiej główkuje... on nie może być spoza programu... chociaż, pamiętasz, przed 98-mym z Doliny uciekła grupa zbuntowanych... no, tych, co nie chcieli uczestniczyć w badaniach nad teorią złotego kaftana... pamiętasz?... nie udało się ich odnaleźć... tak, ponoć kupili gdzieś ziemię i zajęli się hodowlą bydła, ale ślad po nich zaginął... może to jeden z tych...

...tak, niech tylko otworzą, siedzimy tu już pół dnia... no tak, jest nawet tabliczka... wszystko będzie okej... przecież nie będę szukał innego, czy zdajesz sobie sprawę, jak daleko może się znajdować... nie bój się, królikom nic się nie stanie...

...nie będę pił... ja też cię globalnie... będę o szóstej... dobrze, kochanie, kupię wszystko... tak, podpaski też... i wałki do włosów... nie zapomnę... pa, no hej, pa... ja też... słuchaj...

(nie kończy, słychać dźwięk nowego połączenia)

B: Tak, to ja... A kogo się pan spodziewał... Melduję się... w porządku... czekam na autobus... zawiozłem kolejną partię i wracam... tak, na tej samej farmie... nikt... nie, nie było nikogo... takie odludzie, kto by tam chciał się tłuc taki kawał dla jakiegoś niegroźnego hakera, dobrze, już, dobrze...

Pamiętam – telefon może być na podsłuchu... a kto nas będzie podsłuchiwał, panie... tak jest, bez szarż, tytułów i kryptonimów, pamiętam... wie pan, dużo o tym myślałem... jak to, o czym? No o nas.. pan mi się naprawdę podoba, a teraz, kiedy mam inne nazwisko, prawie inną twarz... właściwie nic nie stoi na przeszkodzie... może pan do mnie przyjechać?... pewnie, że chciałbym, panie kapita... sorry, zapomniałem się... nigdy w życiu nie byłem świadkiem koronnym i trudno mi się do tej roli przyzwyczaić... tyle zachodu, za jeden, jedyny mejl... przecież nic się nie stało... piętnaście lat na tym zadupiu... serca nie macie... gdyby się chociaż cokolwiek stało... widzi pan, wyszło na moje... mówiłem, że ten cały Putin to spokojny facet? I jaki opanowany. Taki Chruszczow już dawno puściłby w naszą stronę połowę swoich rakiet... a ten? Przeczytał, zadzwonił, upewnił się... i po wszystkim... zna się facet na żartach... dobra, dobra... i żeby za coś takiego zmieniać twarz, nazwisko, numer ubezpieczenia... no i to zadupie... kiedy mnie stąd zabierzecie?... radzę szybciej, bo wszystko wygadam... jak to komu?

(pauza, wiatr słabnie, zmienia się w lekką muzykę relaksacyjną, jak gdyby do medytacji)

Jest tu obok taki jeden, naczytany jak bąk, napakowany tymi waszymi teoryjkami jak tania dziwka pudrem, wystarczy, że słówko mu szepnę i z całej waszej operacji zostanie wielki smród... jak to – skąd się wziął... a mnie skąd wiedzieć... nie, nie słucha, śpi... albo udaje... przepraszam, ale tego to ja nie wiem... widać nie każde zadupie jest odludziem... no właśnie, tak jak nie każda dupa zasługuje na miano człowieka... dobry dowcip, co, panie kapitanie... nie może słyszeć, przecież mówiłem, że śpi... a jeśli nawet coś bym mu powiedział, to myśli pan, że od razu skojarzy... takie naczytane książek dupki nie wiedzą czasem, jak wyciągnąć ze studni wiadro wody, *(śmieje się)* dobre, nie? Słucham? Nie, raczej niczego mi nie brak... poza jednym, ale pan kapitan dobrze o tym wie... no tak złociutki, jakiś najprostszy pececik... rybeńko... najmniejszy laptopik... dałoby się załatwić? Mózg mi tu usycha z nieróbstwa... dałoby się, misiaczku, coś zorganizować? Jak przyjedziesz, pokażę ci kilka sztuczek... tylko nie zabieraj ze sobą tego... halo!... hej, panie kapitanie...

Sygnal zajętości telefonu, głośniejszy, po chwili cichnie, zmienia się w odgłos pracującego systemu informatycznego, z pikami i sygnałami, dłuższymi, krótszymi, bohaterowie – jak gdyby odczytywali zamazane litery i pełne nazwy.

SCENA 5

A: pe... u... es... ka...

B: Pusk...

A: Przeciwrakietowe Ugrupowanie Stałej Kontroli...

B: es... ka... u... pe – Stanowa Konferencja Użytkowników Pecetów...

A: Strefa Krajobrazu Użytkowo Przepracowanego

B: Stanowisko Komputerowego Uzdatniania Plemników...

A: Samodzielna Komórka Ultra Prawicowa...

B: Sekcja Kryminalistyki Uniwersytetu Powiatowego...

A: Stowarzyszenie Kandydatów Unii Podlgądaczy...

B: Spróbuj Kurwa Użyć Pały...

(pauza, A – wyraźnie zaskoczony)

A: Dowcip się koledze wyostrzył.

B: Kto z kim przestaje...

Wyliczanka staje się w miarę upływu czasu pojedyńkiem między A i B, wyrazy wypowiedziane są z coraz większą zajadłością, każdy z nich chce nie tyle zaskoczyć rywala swoim rozwinięciem skrótu, ile go zaszokować, zniszczyć, odebrać mu ochotę do pojedynku.

A: Szkoła Kłamstw Użytecznych Publicznie.

B: Szkoła Kurewstwa Uznanego Powszechnie.

A: Struktura Koordynatów Ultymatywnych Patologicznie!

B: Strukturyzacja Koordynująca Uzależnień Psychologicznych!

A: Sekwencjonalna Kategoryzacja Ultrapromiennych Polaryzacji!

B: Sensyzacja Komplementarnych Usensownień Platonicznych!

A: Systematyzacja Kolorystyki Uzbrojeń Piechoty!

B: Stabilizacja Konwertatywna Udziałów Pasywnych!

A: Synchronizacja Kombinatoryki Uzgodnionej Postalgebraicznie!

B: Symbioza Kleptokracji Uzależnionej Postmodernistycznie!

A: Strategiczne Kwantum Uzysku Planetarnego!

B: Stratyfikacja Konwergencji Ugięcia Polifonicznego!

A: Spostonizacja Komparatystyki Uniwersum Pedagogicznego!

B: Sekularyzacja Kongregacji Unilateralnych Paralel!

(pauza, jakby uświadomili sobie bezsens tej gonitwy)

A: Dość, to jakaś paranoja!

B: Zabrakło ci pomysłów? Za mało się naczytałeś, połykaczu encyklopedii? Globalizacja, cyfryzacja, demokratyzacja!!! Popieprzona stacja pamięci nafaszerowana zerami i jedynkami...

A: Wal się, analfabeto. Nie masz pojęcia, o czym mówisz. Tacy, jak ty w następnym stuleciu będą parkomatami dla naszych leksusów!

B: Jeśli to stulecie będzie wasze! Bo mogą wam zostać tylko parkomaty!

A: Lexusy i rakiety, gnojku!

B: Parkomaty i rowery, i to bez pedałów!

A: Bo wszystkie pedały, takie jak ty – cioto – będą nam służyć. Stworzymy nowy system, zorganizujemy świat od nowa. Postglobalny, ogromny dom planety Ziemia. Bez granic, bez podziałów...

B: I bez sensu! Strategiczne Kwantum Uzysku Planetarnego!? Takim językiem chcesz opisywać ten swój nowy świat!?

- A:** On nie potrzebuje opisu w żadnym języku, rozumiesz! On sam jest i światem, i językiem, i opisem. Nie musisz go poznawać, nie musisz się go uczyć. On jest częścią ciebie samego! Fragmentem twojego genomu, który, rozwijając się, tworzy nową jakość, nowy rodzaj bytu.
- B:** Syndrom Kompletnego Uniwersyteckiego Pojebania...
- A:** Systematyczna Korekta Uniwersum Ptolemeuszowego.
(*B, jakby zrezygnowany, przez chwilę milczy*)
- B:** A człowiek?
- A:** Człowieka nie ma. Nie jest tak wydajny, jak system. Kiedy naukowcy zakończą badania nad programem Całodobowej Javy – internetowy dzień pracy będzie można wydłużyć do czterdziestu ośmiu godzin. Człowiek nigdy nie będzie tak wydajny.
- B:** Co z tego?
- A:** Przełom w systemie dywersyfikacji społecznej.
- B:** Rewolucja Postindustrialna?
- A:** Raczej nowy układ – właściciele, operatorzy, nadzorcy, egzekutorzy. Klasa dysponująca – najważniejsza, dalej – warstwa realizatorów, nawigatorów i operatorów systemu, sektor nadzoru i zabezpieczenia oraz mobilny, zintegrowany aparat egzekucyjny.
- B:** Do usuwania tych nieprzystosowanych?
- A:** Raczej do eliminacji elementów nieprzydatnych w systemie...
- B:** Ktoś już tego próbował. Dawno, w połowie dwudziestego wieku. Hitler... Stalin... mówi to panu coś?
- A:** Banał. Zawsze ci sami. A Pinochet? Milošević? Tych już nie pamiętacie? A wojna między Hutu i Tutsi? Niczego was nie nauczyła? Saddam i Saddam, Saddam to, Saddam tamto... a na Chiny to już nikt nie patrzy?
- B:** Chcecie zrobić to samo? Krematoria i Syberia już były. Co nowego wymyśli wasz postglobalny guru? Wielki Inkwizytor czy Wielki Globalizator? Jesteście bandą popierdolonych dogmatyków! Cały ten wasz system można załatwić w pół godziny!
- A:** I kto miałby to zrobić? Ty?
- B:** A jeśli ja?
- A:** Nie rozśmieszaj mnie. Masz to wypisane na czole, na twarzy, w każdym ruchu twojej ręki, w tym, jak chodzisz, jak odgarniasz włosy z czoła, we wszystkim widać konstrukcję niewolnika, potrzebę służenia... I ty miałbyś nam przeszkodzić?! Dla takich jak ty w naszym

świecie nie ma miejsca! Rozumiesz? Więc może lepiej załatwmy to od razu?

B: Co załatwmy? Chcesz mnie zabić? No to już, teraz, bo jutro może być za późno! Cały ten wasz system to tylko gigantyczna sieć, którą omotaliście ziemię. Internety, eternety, GPS-y, satelity całodobowe, Javy – dzień, który ma czterdzieści osiem godzin...

Posłuchaj – jeden wirus, wystarczy jeden wirus, kapujesz? Taki popieprzony plemnik! Zbaranieją wszyscy twoi nadzorcy, operatorzy i cała reszta tego burdelu. Niewielka bakteria, takie małe coś jak przy syfie albo AIDS, kapujesz? I koniec. Nawet nie poczujesz, nie będziesz wiedział, jak i kiedy, zobaczysz tylko skutki... Straszliwe skutki, nawet sobie nie wyobrażasz, jak straszliwe...

A: I kto miałby to zrobić? Ty, cioto?

B: Możesz mnie obrażać, poniżać... Ale mojej wiedzy i umiejętności nigdy mi nie odbierzesz!

A: Ale wystarczy odebrać ci sprzęt! Bez niego nie zrobisz nic, choćbyś się zesrał! Byłe laptopik, panie kapitanie! Prawda?!

(pauza, jakby chwila konsternacji)

B: Podpaski, wałki do włosów i króliki... Niezła maskarada. I przez tyle lat nikt was nie znalazł? Nieprawdopodobne. Ilu was jest? Pięciu nieufnych z Ołowianej Doliny? Czy jeszcze ktoś? Ci z CIA pewno pluja sobie teraz w brodę, że nie wysłali was na tamten świat. Zbuntowani z Moskwy są razem z wami?

A: Nigdy się nie dowiesz. I już nigdy nie dotkniesz palcami żadnej klawiatury. Więc lepiej zapomnij o swoim laptopiku. I o wszystkich pececikach świata.

B: A ty o swoim popieprzonym systemie. Nigdy go nie zbudujesz...

A: On już jest. Wystarczy przycisnąć jeden guzik.

B: Ty na pewno tego nie zrobisz!

A: Spróbuj mi przeszkodzić!

Słychać odgłos numerów wybieranych w komórkach, po chwili odgłos wybuchu, cisza, z niej śpiew – przypominający raj.

SCENA 6

(śpiew, słysząc dźwięki typowe dla baru czy restauracji)

A: Przepraszam, ma pan może kawałek papieru?

B: *(nie odpowiada, mruczy coś pod nosem)*

A: Przepraszam, czy pan mnie słyszy? Potrzebna mi kartka...

B: Kibel jest za barem.

A: Muszę coś zapisać.

B: Wydaje się panu, że ona da mu swój telefon? Nie pan pierwszy. Ale nic z tego... Ona się nie puszcza.

A: Każda się puszcza. Jedna prędzej, inna później.

B: *(stanowczo)* Ale nie ona!

A: A to niby dlaczego?

B: Bo to anielica!

A: A ja jestem Archanioł Gabriel. Człowieku, pytałem, czy masz jakiś papier?

B: Prawdziwa anielica. Przyszła z takimi dwoma, jeden cały biały, jak anioł, drugi niebieski – zupełnie jakby kawałek nieba.

A: Dobrze się pan czuje?

B: Nigdy nie czułem się lepiej. Od tego patrzenia aż się człowiekowi tak lekko robi...

A: Żebyś nie wyfrunął. Co ty, człowieku, piłeś?

B: Wodę.

A: I wodą tak się narąbałeś?

B: To woda święcona. Uważaj. A ona? Ona tańczy dla nas...

A: Jezu, co on pieprzy...

B: I za nas, tak. Dla ciebie i dla mnie, i za ciebie i za mnie... Żebyśmy byli lepsi...

A: Stary, gorzej ci? Pytałem, czy masz kawałek kartki? Coś mi przyszło do głowy...

B: Spróbuj zapamiętać.

A: Muszę zapisać, bo zapomnę...

B: Kłamstwa się pamięta, nie trzeba zapisywać.

A: To nie kłamstwo, to wiersz... Początek wiersza...

B: Bawisz się w pisanie wierszy?

A: To nie zabawa?

B: A co?

- A:** Powołanie, potrzeba, taki wewnętrzny ciąg. Inna wrażliwość, jakbyś nadawał i odbierał na innych częstotliwościach.
- B:** No i po co?
- A:** Jak to po co? Żeby ludzie czytali i żeby się wzruszali, żeby dzięki temu mogli być lepsi?
- B:** Kibel jest za barem...
- A:** Już mówiłeś.
- B:** No to idź, idź... i przekonaj się, komu to twoje pisanie jest potrzebne.
- A:** Na takim papierze to jeszcze nie pisałem. Na serwetce w kawiarni, to i owszem, tak. Kiedyś piękną balladę napisałem w McDonalddie, też nic nie było pod ręką oprócz torby po hamburgerach...
- B:** Ilu tym zbawiłeś?
- A:** Chyba nikogo, wyszedłem do kibla, wracam, a stolik już posprzątany.
- B:** Więc teraz też idź do kibla. Zobaczysz sam.

Szurnięcie krzesła, kroki, A wychodzi, śpiew na moment głośniejszy, po chwili z dala słychać krzyczącego A.

- A:** To zbrodnia!
- B:** A nie mówiłem! Popatrz na nią. Posłuchaj. To jest poezja
- A:** Do kogo należy ta buda?! Podam do sądu! Do Trybunału w Hadze, Strassburgu, wszędzie! Zniszczę, puszczę z torbami, spalę!!!
- (słychać, jak usiłuje zapalić zapalniczkę, coraz szybciej)*
- Nie, to jakiś koszmarny! Homer... Petrarka... Dante... Owidiusz!!!!...
 Puszkina... Goethe... Eliot... Wszyscy... jak w rzeźni... na niepa-
 mięć... na pośmiewisko
- (śpiew zmienia się w wokalizę, coraz silniejszą)*
- Na gwoździach... do podcierania dupy!!! Słowo się skończyło! Bóg
 się skończył! Świat się skończył...
- (słychać, jak opada na krzesło, a później razem z nim na ziemię)*
- B:** *(zaczyna nieśmiało śpiewać razem z NAGĄ)* To jest, jedyny prawdziwy
 poemat – naga kobieta, ciało, przepaść oczu w ekstazie, ocean i pu-
 stynia włosów, przyływy i odpływy jej piersi... Nie odda tego żad-
 ne słowo.
- (słychać odgłos tłuczonego o ziemię szkła)*
- W każdym miejscu kuli ziemskiej, pod każdym słońcem... o każdej
 porze dnia i nocy... chłodne i rozgrzane... gazy i słońce... wilgotne
 jak równikowy gąszcz i suche jak piasek pustyni... przebiegałem się

przez ciasne groty i defilowałem przez szerokie przełęcze... sensem stało się nie dotknąć, lecz wziąć... nie władza posiadania, cieszenia się jak zabawką, pielęgnowania... nie, sensem życia stała się władza, zdobywanie i porzucania.

A ty nie wierszy, że to anielica?!

Nie musisz... Powiem ci, jak będzie po wszystkim!

Świat jest tylko kopulacją! Rozumiesz? Żadne tam giełdy, poematy, sieci. Globalnym spółkowaniem... do granic wytrzymałości... do omdlenia... do śmierci...

Nie wierzysz! – to patrz – wezmę ją. Teraz. Dla ciebie, dla innych, dla wszystkich, którzy marnują życie tak jak ty! Tak przechodzi się do wieczności! Posunąć anielicę! I umrzeć.

Słychać szybkie kroki, śpiew NAGIEJ zmienia się w odgłosy szczytowania, później w przejmujący krzyk, rozlegają się grzmoty, przeraźliwa kakofoniczna muzyka, po chwili cisza... Z niej odgłos kapiącej kropla po kropli wody z kranu, po chwili zza zamkniętych drzwi odgłos spuszczonej wody. Otwierają się drzwi. W tym samym momencie to samo dzieje się obok, też słychać otwierające się drzwi, kroki, mycie rąk.

SCENA 7

B: Stary, super historia!

A: Powaga?

B: Jasne, ten pomysł ze zmianą kibla na rozstaje dróg – świetny!

A: Trochę się trzeba będzie naciągać.

B: A co to za robota? Opowiedz to staremu! Musi to kupić!

A: Myślisz?

B: Stary, ty jeszcze Nobla za to dostaniesz, jak ta Frieda...

A: Ta z bufetu?

B: *(śmieje się)* Stary, ty masz łeb.

(słychać kroki, wychodzą, zamykają drzwi, słychać pieśń NAGIEJ)

KONIEC

WIESŁAW SZYMAŃSKI – (1957–2013) ukończył studia polonistyczne w Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku. Od 1980 roku pracował w Polskim Radiu Białystok. Jako literat Wiesław Szymański uprawiał głównie poezję; jako dziennikarz zajmował się wszystkimi gatunkami publicystyki. Debiutował wierszami w 1975 roku. Wiersze publikował na łamach takich pism, jak „Poezja”, „Nowy Wyraz”, „Kierunki”, „Słowo Powszechne”, a utwory satyryczne w „Szpilkach”. Jego wiersze były także drukowane za granicą – między innymi w Stanach Zjednoczonych, Francji, na Litwie i Białorusi, a w przekładach również na Ukrainie, w Czechach, w Jugosławii, w Rosji, we Włoszech i w Belgii. Pisał też dramaty i słuchowiska radiowe; zaś jego ostatnią książką był zbiór opowiadań. W listopadzie 1997 roku na scenie Teatru Szkolnego Akademii Teatralnej w Białymstoku odbyła się premiera jego sztuki pod tytułem *Białe światło śniegu*. W 1998 roku w Ogólnopolskim Konkursie na Słuchowisko Radiowe pod hasłem „Nad Odrą i Bałtykiem”, za słuchowisko pt. *I po balu* otrzymał III nagrodę; a w roku 2000, w IV Ogólnopolskim Konkursie Literackim im. Stanisława Grochowiaka w Lesznie zdobył wyróżnienie za słuchowisko pt. *Grzechowisko*. Jego słuchowisko poetyckie pt. *Madonna w gazetę zawinięta* znalazło się w finale IX Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” (Sopot, 2009). Wydał następujące książki: *Witraż Wileński* (wiersze) – 1994 (pierwodruk 1991), *Icones barbarae* (wiersze) – 1994, *Rymy pluralisty. Wiersze satyryczne* – 1994, *Dedykacje* (wiersze) – 1995, *Podróż na Wschód* (wiersze) – 1996, *Dzień nie odchodzi, noc nie chce przyjść* (wiersze) – 1997, *Wiersze nowe* – 1998, *Limeryki* – 2000, *I po balu. Słuchowiska radiowe* – 2000, *Niska 13B* (wiersze) – 2001, *Wiersze* – 2003, *Mam do powiedzenia. Wybór felietonów radiowych* – 2005, *Miejsca* (wiersze) – 2006, *W przestrzeniach słowa, czyli zdobywcy i tułacze. Rozmowy z pisarzami*, pod redakcją D. Sokołowskiej i W. Szymańskiego, 2006 (wyd. II, zmienione: 2008), *Skrawki, styczeń – grudzień* (proza) – 2010. (na podstawie biogramu z okładki W. Szymański, *Literatura i radio*, wybór i redakcja J. Taranienko i D. Sokołowska, Białystok 2014).

KRZYSZTOF ANDRUCZYK – doktorant w Zakładzie Literatury XIX wieku i Kultur Regionalnych Uniwersytetu w Białymstoku, członek Zespołu Badań nad Pamięcią i Recepcją Literatury UwB. Autor artykułów poświęconych młodzieńczej twórczości Zygmunta Krasińskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą recepcji romantyzmu w polskiej literaturze i kulturze najnowszej.

V Konkurs Literacki imienia Anny Markowej 2018

Kategoria: uczniowie szkół średnich

III miejsce

Magdalena Karczewska

KLAUN

Kolejka czekająca na wejście do ogromnego, czerwonego namiotu formowała się już od południa. Setki rodziców z dziećmi prześcigały się w spekulacjach, jakie szokujące rzeczy zobaczą tego wieczoru. Słyszano plotki o niesamowitych członkach słynnej trupy cyrkowej, która odwiedziła miasto. Osoby o dodatkowych częściach ciała, zniekształcone, obdarzone talentami akrobatycznymi, znające tajemnicę magicznych sztuczek, połykające ostre przedmioty – to wszystko było kuszące, jednak prawdziwą gwiazdą był Klaun. To właśnie z jego powodu dzieci błagały opiekunów, by poszli z nimi do cyrku, a ci zgadzali się, jak gdyby ulżyło im, że znaleźli pretekst do wzięcia udziału w mało szlachetnym widowisku, o którym sekretnie marzyli.

Orkiestra zagrała, ogłaszając początek przedstawienia. Na arenę weszła młoda dziewczyna ubrana w sukienkę w niegdyś niebieskim kolorze. Jej kolana zginały się w przeciwną stronę niż powinny, przez co musiała chodzić na czworakach jak zwierzę. Dziwactwo cieszyło widownię, której owacje były głośniejsze z każdym kółkiem zataczanym przez nastolatkę. W końcu stanęła na dwóch nogach i próbowała postawić normalny krok. Na ten widok tłum ryknął, zachęcając do następnych prób, pełen nadziei na klęskę.

Kolejny popis dała grupa akrobatek. Przewodziła jej kobieta, której twarz pokrywał gęsty zarost. Wykonywały skomplikowany układ akrobatyczny, sam w sobie imponujący, ale dodatkowo urozmaicony przez wygląd liderki. Dzieci wstawały z miejsc, by lepiej widzieć występ, a ich ojcowie wymieniali się niepoprawnymi komentarzami na temat akrobatek.

Zza kurtyny przedstawieniu przyglądał się właściciel. Co jakiś czas zerkał nerwowo, sprawdzając, czy Klaun przygotowuje się do przedstawienia. To on był główną atrakcją, na którą czekała publika. Defekty fizyczne po setkach lat szokowania przestały zadziwiać. Właściciel cyrku doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Chcąc utrzymać interes, musiał mieć coś specjalnego, co zaspakało żądze przyglądania się cudzemu nieszczęściu. I znalazł to.

Klaun, milcząc, patrzył przed siebie. Wiedział, że nie usłyszy od chlebowdawcy ani słowa, tak jak od innych członków trupy. Był pozostawiony sam sobie. Przez osiemnaście lat nie rozmawiał z nikim oprócz swojej matki.

Okrzyki z areny stawały się coraz głośniejsze. To znak, że występ lino-skoczka zbliża się ku końcowi. Mężczyzna założył na nos czerwoną, gąbkową piłkę i spojrzał na leżącą obok muchę. Była stara i wyjątkowo duża. Materiał w kolorze spłowiałej czerwieni nosił ślady niebieskich kropek.

Gdy Klaun wszedł na scenę, ludzie zamilkli. Stał sam, bezradny i wystraszony. Powoli zaczął wyciągać z zaciśniętej dłoni długą, kolorową chustę. Nagle na scenę wbiegło dwóch karłów i akrobatka. Mężczyźni chwycili chustę z dwóch stron i napięli ją, tworząc linę. Akrobatka podeszła do niej, a oczy klauna zaszczyły łzami. Patrzył na nią błagalnym wzrokiem, a jedna z łez powędrowała w dół jego policzka, rozmazując czerwoną farbę rumieńca.

Kobieta weszła na linę. Szła przez chwilę spokojnie, gdy nagle karły rozpoczęły kłótnię, przeciągając sznur to w jedną, to w drugą stronę. Na twarzy dziewczyny pojawił udawany strach, ale dalej balansowała. Klaun był przerażony. Płakał, próbował podtrzymać linę, biegając w tę i z powrotem i zaczepiając się o swoje ogromne, kolorowe buty. Widownia śmiała się do rozpuku.

Kłótnia karłów stawała się coraz bardziej zażarta.

– Biegaj szybciej! Jeśli spadnę, to będzie twoja wina! – krzyknęła akrobatka, puszczając oko do widowni.

Małe dzieci podpowiadały klaunowi, w którą stronę biec. „W bok!”, „W drugi bok!”. Cichy płacz Klauna przeszedł w szloch. Para karłów spojrzała na niego, udając, że dopiero teraz zauważyli, co się dzieje. Jak na komendę wypuścili linie z rąk, jednocześnie akrobatka zgrabnie zeskoczyła na ziemię.

Klaun stał na środku areny drżąc z emocji.

– Akrobatka ma szczęście, że czuwał nad nią nasz Klaun! Aż strach pomyśleć, co mogłoby się stać, gdyby spadła – powiedział jeden z karłów piskliwym głosem.

– Czemu się nie śmiesz? – fuknął na klauna drugi karzeł.

Widzowie zaczęli klaskać, a im głośniej klaskali, tym głośniej Klaun musiał się śmiać. Nie wiedział już, czy płacze ze śmiechu, czy z przerażenia. Jego broda drżała, dłonie zacisnęły się w pięści, z oczu same płynęły łzy. Widownia była wniebowzięta. Mężczyzna uniósł głowę, farba na jego ustach rozmasowała się na kształt ogromnego uśmiechu.

Następnego popołudnia w garderobie wrzało, jak zwykle przed przedstawieniem. Nakładano makijaże, układano włosy, przebierano się. Pomieszczenie wypełniały piskliwe, irytujące śmiechy i zapach tanich perfum.

– Pamiętacie ją? Jaka była piękna i utalentowana? – odezwała się kobieta z brodą.

– Najlepsza z nas wszystkich – odpowiedział magik.

– A pamiętacie ten straszny wypadek?

Spojrzeli ukradkiem na muchę Klauna i westchnęli głęboko. Ten patrzył przed siebie i starał się nie mrugać, by nie uronić łzy, wiedząc już, co zaraz usłyszy. Tak było zawsze.

– Pamiętacie ten okropny dźwięk, gdy upadła?

Grupa mruknęła twierdząco.

– O czym wtedy myślała? – zapytała kobieta z brodą, po raz pierwszy spoglądając prosto na Klauna. – Pewnie o swoim małym synku.

– Pewnie tak. To była dobra matka i świetna akrobatka.

Trupa wbiła wzrok w muchę i odparła chórem:

– Oby tylko taka tragedia się nie powtórzyła.

Klaun pociągnął nosem i założył muchę. Im większy żal był na nią przełany, tym lepiej udawało się przedstawienie.

MAGDALENA KARCZEWSKA – uczennica Liceum Plastycznego im. Artura Grottgera w Supraślu.

II miejsce

Julita Andrzejuk

AZYL

W pokoju znajdowało się łóżko i regał z książkami. Tylko tyle. Nie potrzebowała nic więcej. Codziennie budziła się w czystym ubraniu, nie czuła głodu ani pragnienia. Dziewczyna mieszkała tu już od bardzo dawna. Jak długo? Nie pamiętała. Wiedziała tylko, że kocha tę przestrzeń. To był jej Azyl.

Dlaczego stąd nie wyjdiesz?

Chłopak zawsze zaczynał rozmowę w ten sposób. Bez żadnego przywitania, bez standardowego: „Jak się masz?”. Przechodził od razu do sedna rozmowy, jakby nie interesowało go nic poza odpowiedzią na pytanie.

Pogoda jest dzisiaj wyjątkowo piękna.

Nie wiedziała. W pokoju brakowało drzwi i okien. Na gołych szarych ścianach nie było żadnych rzeczy osobistych wartych umieszczenia.

Co robisz całymi dniami?

– Czytam książki – odpowiedziała mechanicznie.

Nigdy nie widziałem, żebyś którąkolwiek czytała.

Zdenerwowała się, słysząc te słowa, nie wiedziała jednak, dlaczego. Natychmiast wstała z łóżka i, jakby chciała coś udowodnić, chwyciła pierwszą z brzegu książkę. Usiadła na chłodnej podłodze, otworzyła na pierwszej stronie i zaczęła czytać.

Ciekawa?

Dziewczyna zdała sobie sprawę, że nie pamięta ani słowa z tego, co przeczytała. Przymknęła książkę na chwilę, by jeszcze raz spojrzeć na tytuł, ale

okładka była pusta. Gdy ponownie przeszła do czytania, litery zaczęły powoli blaknąć, aż strona po stronie książka stała się pusta. Patrzyła na nią przez chwilę, po czym zamknęła ją z hukiem, a raczej zamknęłaby, gdyby nie rozplynęła się ona w powietrzu tuż przed tym. Podniosła głowę. Zdążyła tylko kątem oka zobaczyć zwijający się jak harmonijka regał. W ułamku sekundy złożył się w maleńki biały kwadracik, po czym zniknął. Zrezygnowana wstała i ruszyła w stronę łóżka.

Dlaczego stąd nie wyjdiesz?

Zignorowała go. Czy musiał zadawać pytania tak oczywiste? To jest jej Azyl. Rzuciła się na łóżko z głośnym westchnięciem.

Jesteś zmęczona?

W momencie, w którym to powiedział, łóżko pod nią po prostu wyparowało i Dziewczyna z hukiem upadła na podłogę. Usiadła z cichym jękiem i rozmasowała obolałe plecy. Tak było codziennie. Codziennie Chłopak z nią rozmawiał. Codziennie pytał o to samo. Codziennie pokój powoli wypełniała pustka.

– Dlaczego wciąż tylko pytasz? – Dziewczyna była coraz bardziej sfrustrowana. Skierowała wzrok ku górze, jakby chciała znaleźć winowajcę gdzieś w niebie, które nie było stąd widoczne. – Czemu nigdy nic o sobie nie mówisz?

Łatwiej jest zadawać pytania. O wiele trudniej jest udzielić na nie szczerej odpowiedzi.

– Więc dlaczego ty możesz robić to, co łatwe, a ja nie!

Bo wciąż uciekasz od prawdy. To do niczego cię nie zaprowadzi.

– Kto dał ci prawo do tego, by mnie oceniać!

Dlaczego stąd nie wyjdiesz?

– Bo to mój Azyl – odparła po chwili. – Moje miejsce na ziemi. Ludzie nie opuszczają swojej bezpiecznej strefy ot tak.

Dlaczego ten pokój to Azyl?

– Jest tu wszystko, co kocham.

Przecież ten pokój jest pusty.

Miał rację. Były tu tylko szare ściany. Wszystko inne już dawno zniknęło.

Jak ze sobą rozmawiamy?

– Jak to jak? – spytała zdziwiona. – Normalnie! Najpierw ty coś mówisz, potem ja. To się nazywa dialog.

Więc gdzie jestem?

– Gdzie? Przecież... – przerwała, gdy wreszcie to do niej dotarło. Pokój był pusty. Nic w nim nie było. Zatem nie mogłoby tu być drugiej osoby.

Nawet gdyby ktoś stał tuż za ścianą, nie byłby w stanie nic usłyszeć, a co dopiero odpowiedzieć.

Dlaczego ten pokój to Azyl?

– Już przecież mówiłam! – krzyknęła zdesperowana. Niczego już nie rozumiała.

To nie była odpowiedź.

– Więc co nią jest? – Dziewczyna zaczęła nerwowo przechadzać się po pustym pokoju. – No co!?

Nie chciałybyś wiedzieć, co jest na zewnątrz?

Jak zwykle zbył ją pytaniem. Nie chciała. Była tego pewna. To był jej Azyl. Tylko tu była bezpieczna... Bezpieczna?

Czego się boisz?

No właśnie, czego?

Kim jesteś?

No właśnie, kim?

Dlaczego tu jesteś?

No właśnie, czemu?

Nie знаła odpowiedzi. Poczuła na policzku pierwszą łzę. Potem drugą. I kolejne. Dlaczego płakała?

Trudno jest zaakceptować cierpienie i żyć dalej. O wiele łatwiej jest zapomnieć. Tylko, czy warto?

Nie wiedziała. Nic już nie wiedziała. Bała się wyjść. Czemu się bała? Na zewnątrz jest strasznie... Strasznie?

Dlaczego stąd nie wyjdiesz? Zobacz, wystarczy otworzyć drzwi.

W rogu pokoju zobaczyła drzwi, których nigdy tam nie było.

Zawsze tu były. Po prostu nie chciałaś ich zauważyć.

Pomiędzy nią a światem istniała tylko cienka warstwa drewna. Wystarczyło wyciągnąć rękę.

– Czemu mi to robisz!? – krzyknęła Dziewczyna w nieokreślonym kierunku. – To jest mój Azyl! Za tymi drzwiami jest straszny świat. Nie chcę tam iść!

Dlaczego ten pokój to Azyl?

– Bo nie znam innego – odpowiedziała po chwili. Głos jej drżał. – Świat jest smutny, pełno w nim okrutnych ludzi, którzy chcą cię skrzywdzić. Ale tutaj nikt nie wejdzie. Jeśli to nie jest Azyl, to nie wiem, co nim jest.

Czy jesteś szczęśliwa?

Nie była.

To dlatego, że nic tu nie ma. Masz rację, nie ma tu smutku. Właśnie dlatego, nie ma tu też szczęścia.

Zastanawiała się chwilę nad słowami Chłopaka. Rozumiała go. Powoli zaczynała rozumieć też samą siebie. Stała przed drzwiami i odwróciła się. Spojrzała jeszcze raz na pustą przestrzeń ograniczoną szarymi ścianami. To był jej Azyl.

Dlaczego stąd nie wyjdiesz?

Nie odpowiedziała. Zaciśnęła rękę na klamce i z wolna pociągnęła w dół. Drzwi otworzyły się z cichym skrzypnięciem.

I miejsce

Aleksandra Maj

AUTOBUS

– Przepraszam, czy to jest Polska? – zapytał głośno radosny głos.

W podmiejskim autobusie podniosły się nagle wszystkie głowy i spojrzano na tego, który się odezwał. Mężczyzna był młody – pewnie wciąż pamiętał, jak to było być dzieckiem i jak dziecko, zadawał pytania. W oczy spoglądał śmiało, bawiło go zdezorientowanie i zdziwienie, które widział na twarzach innych. Nie mówił w obcym języku, nie miał zagranicznego akcentu. Ubrany jak oni, wyglądał jakby był stąd. Ludzie patrzyli po sobie w konsternacji, z nerwowym zamyśleniem na zmarszczonych czołach.

– Słucham? – po dłuższej chwili odezwał się starszy pan.

Siedział obok chłopaka i poczuł, że musi coś powiedzieć, bo tamten patrzył wprost na niego; bo cisza, która zaległa po wypowiedzianym pytaniu stała się nie do zniesienia.

– To jest Polska?

Teraz milczeli już wszyscy. Powtórzył, a więc się nie przesłyszeli. „Niepełnosprawny umysłowo?” – pomyślało kilka osób – „Wariat”. Jedna kobieta, siedząca po drugiej stronie przejścia, odsunęła się nawet i mocniej ścisnęła torebkę. Ludzie wymieniali między sobą spojrzenia. Szukali czegoś w twarzach innych. Może chcieli tam znaleźć pomoc, a może tylko utwierdzić się w tym, że ten człowiek nie był normalny. Nie zastanawiając się założyli, iż wszyscy ci, którzy milczeli, normalni byli. A przecież on wydawał się taki sam jak oni – dopóki się nie odezwał i nie zniszczył ich spokoju. „Jesteśmy tacy zmęczeni – myśleli – to był ciężki dzień, czego on chce”.

Złamał niepisane prawo tych, którzy wracają późno po pracy i w drodze do domów prawie śpią. To był ich czas, kiedy pustym wzrokiem patrzyli przed siebie i nie musieli się martwić, gdzie idą, czy zdążą, czy nie zabłądzą. Wiedzą, kiedy wsiądą do autobusu i wiedzą, kiedy powinni z niego wysiąść. Mogli wtedy nie myśleć i zdać się na kogoś innego, podrzucić komuś pod opiekę swoje życie i przestać się martwić. Choćby przez tę krótką chwilę nie musieli nieść siebie samodzielnie, a ich obute stopy nieruchomiały na posadzce. Wchodzili do autobusu, wiozł ich kierowca i oni zgadzali się na to chętnie. Na krótko mieli prawo oddać mu część ciężaru, który dźwigają.

Teraz ten chłopak czekał na to, aż na powrót wyciągną ręce po swoje życie, zawieszone blisko, gdzieś pod okiem kierowcy. Młody patrzył w ich twarze i nie mógł otrzymać żadnej odpowiedzi, bo ludzie nie chcieli przeżywać swojego czasu, nie chcieli wracać do własnych myśli ani szukać żadnych odpowiedzi. Dobrze było, jak jest.

– Żartowałem – powiedział z uroczym uśmiechem. Śmieszyli go. Wydawali się przerażeni jego pytaniem. – Żartowałem, wiem, jestem wśród swoich.

Żartował, no tak, był normalny. Przecież musiał wiedzieć. Przeprosił i natychmiast zaczął opowiadać jakieś głupoty. Zagadywał wszystkich wokół siebie. Odpowiadali mu niechętnie, z opóźnieniem, woleli, by zostawił ich w spokoju. Mimo że wymuszał na nich każde słowo, każde zdanie, nie przedstawiał mówić. Zachowywał się tak, jakby miał do powiedzenia dużo, jakby nie mógł wytrzymać w ciszy, a sylaby, które nosił, już się w nim nie mieściły. On mówił, oni milczeli – musiał się pozbyć z siebie zbyt wielu słów. I śmiał się, gestykulował szeroko. Opowiadał głupie, nieważne rzeczy i chyba kłamał, kiedy mówił o sobie. Opowiadał, że był tym, czym były jego marzenia, że jest szczęśliwy, bo ma wszystko.

Słuchali, w duchu myśląc: „Tak, a czym ty nie jesteś i czego nie posiadasz? Zapewne nazajutrz okrzykną cię prezydentem, a w spadku dostaniesz jeszcze pałac ze złota, koronę perską, siedem żon i tyleż kochanek. Wygrany kupon w totolotka i mapę Atlantydy. Mówisz, że masz wszystko, a nie wiesz nawet, gdzie Polska”. Ludzie poczuli wspólnotę, bo teraz mieli poczucie, że są – razem w odrębności do tamtego. Łączyła ich granica przeciągnięta od ich racjonalnych uszu do otwartych ust chłopaka. Uśmiechali się do siebie i potrząsali głowami. Mogli westchnąć w tym samym momencie – to dawało im władzę nad tym, który siedział tak, jak siedzieli oni. Byli ponad zaborcą ich odpoczynku i wolności, wzruszeniem ramion, lekceważąc jego słowa. Wiedzieli już, że są razem. Pod porozumiewawczymi spojrzeniami zawarli umowę. Nie odezwali się już ani razu.

A pytanie, które zadał młody, zawisło gdzieś w powietrzu, wysoko nad pasażerami. Popłynęło w słowach wyraźnych i upadło nisko, na podłogę, obok kałuż z ich butów, bo dziś znowu padało. Nikt nie dał mu na nie odpowiedzi. Nie trzeba było.

Kiedy zmęczył się obojętnością, długo milczał. Jechali dalej w ciszy z uśmiechów. Autobus zatrzymał się. Drzwi się otworzyły. Mężczyzna wstał.

– Jestem pijany – usprawiedliwiał się, zanim wysiadł.

W autobusie ludzie odetchnęli z ulgą.

Odwrócili twarze do okien, opuścili ramiona zeszywniałe od przeprostu. „Pijany” – może gdyby nie był, nie miałby w sobie odwagi, aby szukać. Przyszedłby i odszedł niezauważony – sam też nie zauważyłby nikogo. „Pijany”, bo trzeba się upić, aby pytać obcych.

Kategoria: studenci

III miejsce

Katarzyna Dulko

EFEMERYDY

najmłodszy będziemy na końcu
liczyć zgubione guziki
zapomniane rękawiczki
kółka zataczane przez jaskółki

myśli zamienia się w wodę
cienie zasłonią ciała
wrócimy do mamy
nadzieje tak jak przybyliśmy

ODTWORZENIE

wpierw trzeba wbić paznokieć
i podważyć skórę
podzielić na części
jak mandarynkę

rozplątać sznurki
oddzielić powietrze od ziemi

znaleźć pestkę
i ją zakopać

wymienić wodę
postawić przy oknie
poczekać aż urośnie

nazwać Człowiekiem

OSTATNI WYZNAWCY

złapaliśmy się naszymi
bezpalczastymi dłońmi
wznieśliśmy je do góry
i wielbiliśmy słońce

kapaliśmy się
w kwaśnym deszczu
cytryn dodawanych
do herbaty

a później się zgubiliśmy
w labiryncie bizmutu
wpatrzeni w boga
który przestał istnieć

II miejsce

Krzysztof Olszewski

ODPOWIEDZIALNOŚĆ

Od jakiegoś czasu męczy mnie pewna uporczywa myśl. Pojęcie, idea albo problem dziedziczności zaprzęta moją głowę i nie daje się łatwo zbyć wzruszeniem ramion czy zmuszaniem się do zapomnienia. Doszedłem do wniosku, do jakiego zresztą doszli i mistycy, i uczeni (a więc nie będę nowatorem w tej dziedzinie), że istnieje na tym świecie prawo, które nakłada na potomstwo karę za grzechy rodziców. Grzechem może tu być wszystko, co doprowadza człowieka do upadku albo nieszczęścia i nie mam na myśli jedynie występków łamiących zakazy religijne czy takich, które sprzeciwiają się woli bóstwa. Pomiedzy mową, myślą i uczynkiem siedzi cicho zaniedbanie i to ono jest wśród grzechów największym diabłem. W hierarchii podłości z pewnością przewyższa zdradę, bo do niej pokrętnie może doprowadzić i to w taki sposób, by nikt skromnego zaniedbania nie posądził o złą wolę. Przecież bierność jest taka niewinna!

Ta ponura w gruncie rzeczy idea jest odwieczna jak świat. Już w Starym Testamencie została jasno wyrażona przez Jahwe, Boga zazdrosnego i okrutnego. Nałożyć przekleństwo na prawnuków mężczyzny, bo dopuścił się bezdennej głupoty? Czy nie jest to zbyt dotkliwa kara? Czy takie brzemie może unieść ten, kto niczym innym nie zawinił, jak tylko urodzeniem się? Każdy, bardziej zapalczywy przeciwnik zabobonu, wytknąłby takiemu Bogu psychopatię i rozmiłowanie w sianiu cierpienia, ale ja należę do nieco mniej zapiekłego rodu ateuszy. Jestem powściągliwy nie ze strachu, a moja niepewność wynika z tego, że podchodzę do życia, wątpiąc we wszystko, w co moż-

na zwątpić i nieraz ta niepewność doprowadza mnie na skraj wytrzymałości, ale bardziej odpowiedniej drogi jeszcze nie znalazłem. Najwyraźniej jestem masochistą, bo kocham torturować się pytaniami bez odpowiedzi.

Starotestamentowy Bóg nie jest dla mnie sadystycznie usposobionym dzieckiem przesiadującym na chmurce z lupą w dłoni, by dla własnego zadowolenia prażyć ludzi niczym mrówki. On jest tą siłą, wobec której człowiek jest bezbronny, siłą, której nigdy do końca nie może pojąć i której zawsze się boi, dlatego robi wszystko, a przynajmniej stara się robić, by nie popaść w niełaskę. Jeśli zgrzeszy, pomyli się, zaniedba – spadnie na niego gniew. Na niego i na wnuki jego dzieci. Gniew Boga, który nie przebacza.

Pewnego lipcowego poranka, kiedy słońce oblewało mętym światłem podniszczony dworek, zapuszczony ogród i okoliczne ugory, Władysław Brzozowski, mój praprzodek, warchoł, idiota, pijak i człowiek kompletnie pozbawiony przyzwoitości, zasiadłszy do rozklekotanego stołu otulonego prastarym, przez lata nieścieranym kurzem, wypił o jeden kieliszek za dużo. Zalepiona tłuszczem wątroba pękłaby, gdyby nie ubiegło jej serce, a płuca zapadłyby się jak gnijąca rudera, ale wcześniej załała je lepka, cuchnąca trupem flegma.

Stary, choć głupiec, oszalał na punkcie jednej jedynej rzeczy. Wiedział, że jego życie będzie katastrofą i że nikt o zdrowych zmysłach takiego człowieka nie będzie mógł postawić na galerii autorytetów godnych naśladowania czy podziwu. Dlatego przeznaczył sporą sumkę na swój pogrzeb, na ostatnią próbę odkupienia wszystkich win, na spektakl zdolny do odczarowania przytrutej grzechem rzeczywistości. Chciał, żeby wymizerowane zwłoki chowano do ziemi z pompą istic magnacką. Pragnął odwołania wszystkich potwarzy i oszczerstw, jakich się przez cały swój żywot nasłuchiwał, niebezpiecznie zresztą. Nic z tego jednak nie wyszło. Dzieci Władysława, biorąc przykład z taty, odłożoną sumę pieniędzy rozpiły, rozjadły i roztrwonily na rozrywki, a z całego magnackiego splendoru został im tylko płaszczyk magnata, pod którego ciepłym podbiciem się schroniły. Mam z nimi więcej wspólnego niż z Władysławem, bo dostałem w spadku cechę nabytą przez nie podczas pobytu na magnackim dworze. Może istniała w nich jeszcze przed okresem podduszającego wolę mecenatu, ale dopiero pod wpływem podduszenia zdolna się była uaktywnić? Nie jest to teraz ważne.

Mówię o jakiejś wadzie organizmu przymuszającej ciało i umysł do bierności i to do takiej bierności, w której rozleniwiony człowiek lubuje się do szaleństwa. Bardziej niż w zbytkach, bardziej niż w wódce. Bardziej niż w przelotnych miłościach i małostkowym okrucieństwie czy radości z tego,

że bliźniemu za miedzą dzieje się gorzej niż nam. Kochali się Brzozowscy pograżać w falach rozszalałego życia, które niosło ich na różne, czasem mniej, czasem bardziej przyjemne strony świata, ale nie można było powiedzieć o moich przodkach, że kontrolowali kierunek swego rejsu. Dlatego większość pochłonał kapryśny los albo zagniewany Bóg. Albo wódka. Albo długi. Ocalańcy dobili do szorstkiego brzegu, pokrytego kamieniami i obrosniętego glonową substancją, żeby na nim skończyć swoją historię. I z tej gałęzi wywodzi się ja, Jan Brzozowski. Partacz, nieudacznik i oszust ze szlacheckim nazwiskiem, świadom swych ułomności i być może dlatego dobrze je maskujący.

Dlaczego przywołałem tę historię? Bo muszę mieć jakąś podpórę, jakiś strzępek prawdy, najbardziej nawet pokrętny, która mógłby wyjaśnić mi moje obecne położenie. Przeczytałem trochę mądrych książek, odkryłem nieco cudzych myśli, ale ta wyjaławiająca mózg myśl o niechcianym dziedzictwie przodków jest całkowicie moja, bo wynika z mojego doświadczenia, z moich przeklętych kości i z mojej parchatej krwi, i z moich ściągniętych złością mięśni, gotowych ułożyć się w oskarżycielski gest, skierowany w stronę grobów – to wasza wina! Jak śmiesznie i żałośnie to wygląda. Kopać rozłożonego przed stu laty trupa, który dawno już zdążył zmienić się w powietrze wciągane moimi nozdrzami. A jednak oddycham swoim przodkiem każdego dnia. Każdy oddech smakuje mi brzozowską melancholią i brzozowskim nieudacznictwem. Brzozowski bełkot wylewa się moimi ustami za każdym razem, kiedy je otworzę. I po brzozowsku zwalam winę za mój brzozowski los na wszystkich moich Brzozowskich praszczurów.

Przed oczyma maluje się rozwiązanie ostateczne. Rzucić ostatni, przyschnięty pęd tej chorej brzozy w jamę i nie budzić więcej do istnienia żadnych nowych pędów, bo one powtórzą los drzewa i będą miotać się w tym życiu, przeklinać je i tych, którzy je wciągnęli z błogiej nieświadomości do bezsensownego kieratu identycznych dni. Coś mnie jednak przed tym powstrzymuje. Oczywiście zdarzali się w rodzinie kuzyni, wujeczni dziadkowie, stryjeczne babki, ciotki i inni, bardziej lub mniej skalani naszą krwią ludzie, którzy byli na tyle zdecydowani, by zakończyć swój żywot bez wydania potomstwa. Nieraz przedwcześnie. Tylko że ja nie mam w sobie ich zdecydowania. Mam jakąś głupią nadzieję i to ona każe mi trwać, ale trwanie to od pewnego czasu za mało. Starczyło na okres dzieciństwa, nawet na wczesną młodość, ale teraz, gdy dwie, trzy zmarszczki pojawiły się na czole, gęba obrosła szczecina i nie można dalej udawać, że się jest malutkim Jasiem w krótkich portkach. „Zdejm krótkie gacie, Januś!”, rzekła przyszywana

ciotka, więc jej radę wziąłem sobie do serca. Chciałem tę radę wprowadzić w życie, ale nie do końca wiedziałem, co to oznacza – „zdjąć krótkie gacie”. Obnażyć się czy założyć te z długimi nogawkami? Co z tymi spodniami? Co to w ogóle ma znaczyć?

Przez cały czas miałem przed swoimi oczami oświecenie. Mój przodek był szlachcicem, ale każdy jego czyn był zaprzeczeniem szlachetności. Nie było jej w nim wcale. We mnie też szlachetności nie było zbyt wiele, więc postanowiłem, że ją sobie nadam, prowadząc mniej występne, mniej jałowe, bardziej znaczące życie. Nie ma nic szlachetnego w zwalaniu winy za wszystko na rodziców, nawet jeśli nie byli rozważni, nawet jeśli byli źli albo występnii. Moi byli przecież zupełnie przeciętni i w tej przeciętności najbardziej niezwykli. Nie mogłem mieć lepszych.

Dlatego teraz jestem szczery sam ze sobą i idę w stronę brzozy nie po to, żeby powiesić się na niej, ale żeby ją ściąć. Nie odciąć się, ale powalić stary gmach mojej człowieczej konstrukcji, żeby go przekształcić w coś nowego. Wystrugam z tej brzozy krzyż i załaduję go sobie na plecy. Do tej pory uciekałem od niego, by lekko przefruić z jednego dnia w następny, ale ani się obejrzałem, kiedy zacząłem ryc twarzą w ziemi. Wyjmuję głowę z piasku i idę dalej pod słońcem zwykłych, prostych dni. Może po drodze upadnę. Może nawet trzykrotnie i może mnie do tego krzyża u kresu drogi przybiją, ale lżej mi z tym ciężarem niż bez niego.

I miejsce

Magdalena Szewczuk

AKT Z UCHEM

pocałuję cię w ucho
biedny zaniedbany fragment skóry
wstydzący się swojej obecności

jest tyle części twojego ciała
jak choćby twoje dłonie
zużyte
sparciałe od tych wszystkich kobiet
których się w życiu nadotykałeś

a ucho
będzie tylko moje

przywrę do niego i usta zacisnę jak klips
tuż przy skórze głowy
parującej od gorączkowych myśli
będę blisko
na wyciągnięcie oddechu
lecz poza zasięgiem twoich oczu

ZDRADA

delikatnie
opuszkiem palca
sprawdzam
czy krew już zaschła
i czy można przyzwolicie iść spać
by nie zabrudzić pościeli

nie chcę zostawić na bieli śladów świętokradztwa
przecież nie jestem Kainem
umiem zatrzeć po sobie ślady

nie zauważysz
że mnie nie było
chyba że pod kołdrą
zdradzą mnie zimne stopy

$$E=MC^2$$

spieprzyłam
jak zwykle
za późno za dużo za mocno
nie tak jak trzeba
i w złym momencie
tylko który moment byłby dobry
może gdyby wymierzyć właściwą chwilę
zegarem atomowym
z dokładnością co do jednej nanosekundy
istniałby promień szansy na powodzenie
Einstein się mylił
czas jest okrutny
mierzony w źle wypowiedzianych słowach
i pocałunkach które nie powinny mieć racji bytu
oczekiwaniu
wahaniu i odkładaniu na potem

energia to miłość razy cierpienie do kwadratu

nowy wzór
teorii bezwzględności

VI Konkurs Literacki imienia Anny Markowej 2019

Kategoria: poezja

III miejsce

Konrad Karwacki

ZMIEŃ MNIE W ANIOŁA

zamień mnie w anioła
nie pozwól mi upaść
może dzięki temu
obudzę się w końcu
we własnym łóżku
dość już mam cudzej pościeli
cudzych marzeń i snów
tego samego kazania
tej samej modlitwy każdej niedzieli

zamień mnie więc w anioła
który unieść to zdoła
w kogoś
kto nie odwrócił się od Boga
to On właśnie
wyrwał mi pióra
zrzucił na ziemię
nie pozwolił odlecieć

roztrzaskał o bruk
butelkę z moimi marzeniami

pozbawił mnie tym
ostatniej kropli

wiary

chciałbym rozpętać piekło
z tobą
w roli głównej

kosztować cię

kawałek po kawałku
centymetr po centymetrze
rana po ranie

potem uciec
cichutko
o samym poranku

zanim Bóg
zdążyłby nas połączyć

zanim wstyd
zdążyłby nas rozkochać

zanim

wypadałoby

zostać

szukam cię
w jej oczach
w jej słowach
jej ustach

nawet płacz macie podobny
i podobne zwątpienia

szukam cię więc
w jej łzach i zwątpieniach
w jej marzeniach

znalazłem
znalazłem

ale nie ciebie
ani duszę twoją
ani nawet śladu po rozpaczach twojej

znalazłem
odbicie swoje
pośród tych ran

znalazłem
jedyną pamiątkę

jaką po tobie mam

KONRAD KARWACKI – uczeń Zespołu Szkół Ogólnokształcących i Zawodowych
w Mońkach.

II miejsce

Karolina Kuryło

PAMIĄTKI

przebiegł przez życie tak prędko że
zostawił po sobie na krześle ubrania
zgniecione zapisane kartki na biurku
ślad pasty na umywalce
obity kubek z hiszpańskich wakacji
przypalony garnek zalany wodą
krzyżówkę bez wpisanego hasła
pajaka w rogu piwnicy
mokry parasol w rzeźbionym stojaku
zapalone światło

po śladach butów doszedłem do wniosku
że dobiegł w życiu
donikąd

trzeba załatwić sprawy po nim
odkopać z ogródka list z przeszłości
rozdzielić kolekcję magnesów między córki
nadać je paczką kierunek Ameryka
pogłaskać żonę jeszcze raz po włosach
wysłać ostatnie sprawozdanie
znaleźć zastępstwo w pracy
zadzwoić do księdza i do restauracji

tak się spieszył w tym życiu
że nie zauważył nieporządku

i pewnie patrzy na nas jak zwykle z góry
i myśli sobie
– dobrze że nie zdążyłem
z testamentem

Kategoria: proza

III miejsce

Julia Andrzejczuk

PUDEŁKO PEŁNE SZCZĘŚCIA

Pierwszy raz spotkałem go przypadkiem. Wyglądał na jakieś szesnaście lat, siedział na murku przed klatką z rękami w kieszeni zdecydowanie za dużej bluzy, jedna noga opuszczona w dół murku kiwała się lekko w rytm muzyki płynącej ze słuchawek. Nawet nie starał się schować pod dach, uparcie pozostając w miejscu mimo rosnącego na sile deszczu.

– Co tak tutaj siedzisz? Coś się stało? – musiałem pomachać mu przed oczami i powtórzyć pytanie, gdy zdjął słuchawki. Zauważyłem przy tym bandaż na lewej ręce.

– Zapomniałem kluczy, a rodziców nie ma w domu, więc nie mam jak wejść – odpowiedział, jakby to nie był pierwszy taki przypadek, ale coś w tonie głosu nie pasowało do wyrazu twarzy.

– Wejdź chociaż do środka, nie ma sensu moknąć tutaj na deszczu. Jak chcesz, możesz też zostać u mnie, dopóki starzy nie wrócą, mieszkam pod piątką. – Po chwili zdałem sobie sprawę, jak dziwnie taka propozycja musi brzmieć z ust obcego, więc dodałem: Marek jestem, student medycyny, drugi rok.

Chłopak wyraźnie się zrelaksował i po chwili wahania uściśnął wyciągniętą do niego dłoń.

– Wiktor. Spod dziewiątki. Skoro nie masz nic przeciwko, to z chęcią skorzystam z propozycji.

Dopiero po przekroczeniu progu kawalerki i zapaleniu światła przypomniałem sobie, że mam w kuchennym zlewie stos nieumytych naczyń, a brudne ubrania, nie znalazłszy drogi do kosza na pranie, walały się po mieszkaniu, oczekując wiekopomnej chwili, w której w końcu zdecyduję się posprzątać.

– Może pomóc ci w sprzątaniu? – na twarzy Wiktora błąkał się sarkastyczny uśmiešek. Jęknąłem i zakryłem oczy przedramieniem.

– Nie. Po pierwsze, sam cię zaprosiłem, jesteś tutaj gościem. Po drugie, jaki nastolatek garnie się do porządków bez groźby noża ze strony matki, co?

Pomyślałem wtedy, że muszę sprawić, by ten chłopak śmiał się częściej.

– Tam-ta-ra-ram! – zanuciłem wchodząc do mieszkania z dużym pudełkiem świeżo dostarczonej pizzy.

– Pizza? – zapytał z niedowierzaniem Wiktor. – Czy przyszli lekarze nie powinni być, ja wiem, troszkę zakręceni na punkcie zdrowego żywienia?

– To o dietetykach – odparłem z prychnięciem. – Jedzenie wyzwala endorfiny, a moje endorfiny mówią mi, że aby się wyzwolić potrzebują carbonary z podwójnym serem i sosem czosnkowym. Nie odmówię sobie przecież pudełka pełnego szczęścia.

– Śluszna uwaga – zaśmiał się Wiktor, na co ostentacyjnie przewróciłem oczami. W ciągu ostatnich miesięcy zdążyliśmy się zaprzyjaźnić. Wpadał do mnie po lekcjach, gdy miał chwilę albo gdy znów zapomniał kluczy. Czasem gadaliśmy i oglądaliśmy filmy, a czasem oboje uczyliśmy się w ciszy lub robiliśmy zupełnie nic. Stopniowo dowiadywałem się o nim różnych rzeczy, nie wszystkie były dobre.

Raz obudził mnie dźwięk walenia w drzwi, grubo po trzeciej nad ranem. Rzucając przekleństwa po drodze otworzyłem tylko po to, by omal nie przewrócić się pod ciężarem upadającego nastolatka. Śmierdziało od niego alkoholem i czymś, nad czego pochodzeniem nie chciałem się zastanawiać. Wciągnąłem go do środka i kazałem się umyć, poszedłem w tym czasie poszukać jakiegoś czystego ubrania. Gdy wróciłem, drzemał sobie jak gdyby nigdy nic pod prysznicem.

Miał na ciele siniaki. Mnóstwo. Jedne wyglądały na świeże, inne w różnym stadium gojenia, razem tworzyły chorą tęczę na jego skórze. Zauważyłem też blizny na nadgarstkach. Te tutaj na pewno zrobił sobie sam. „Jak często przychodził do mnie dlatego, że nie tyle nie mógł, co *nie chciał* wracać

do domu?” – pomyślałem. Następnego dnia nie napomknąłem jednak o niczym ani słowem. Uznałem, że jeśli chce, to w końcu sam mi powie. Byłem wtedy pewny naszej relacji. Dziś wciąż wyrzucam sobie, że o nic go wtedy nie zapytałem.

Ostatni raz widziałem go w okolicy kwietnia. Przyszedł do mnie późnym wieczorem prosząc, bym przechował go na parę dni. Po sztywności jego ruchów i lekko zaczerwienionych oczach wiedziałem, że coś musiało się stać, ale nie pytałem. Po prostu posadziłem go na kanapie i zrobiłem kubek herbaty. Żaden z nas nic nie powiedział, ale Wiktor wydawał się wdzięczny za ciszę. Pomyślałem, że w jakiś sposób uznawał mnie za powiernika swojego sekretu i to dodawało otuchy nam obojgu. Nie wiedząc, jak go pocieszyć miałem nadzieję, że moja obecność wystarczy.

Bardzo się pomyliłem.

Po trzech dniach mieszkania razem oboje straciliśmy czujność. Byłem w kuchni, myjąc naczynia po obiedzie, Wiktor oglądał telewizję na kanapie. Nagle rozległ się dzwonek do drzwi. Pomyślałem, że to kurier z zamówionymi książkami.

– Otworzysz? – spytałem Wiktora, miałem ręce umazane pianą po łokcie i nie chciało mi się szukać ręcznika.

– Jasne.

Do dziś słyszę w uszach echo jego stóp na drewnianym parkiecie. Okazało się, że jego rodzice w końcu zgłosili zaginięcie i policja przyszła popytać sąsiadów, czy nie widzieli go w ciągu ostatnich kilku dni. To była chyba najszybciej rozwiązana sprawa zaginięcia w historii.

Następnego ranka znaleziono go martwego w łazience. Popęłił samobójstwo podcinając sobie żyły. Wciąż wypominam sobie to, że nic wtedy nie zrobiłem. Nieświadomie dołączyłem do kolektywnego milczenia nauczycieli i kolegów z klasy, którzy musieli coś zauważyć. Rodzina Wiktora zawdzięczała zachowanie tajemnicy dobrze wygłuszonym ścianom i fenomenalnej grze aktorskiej. Ich mieszkanie było zupełnie zwyczajne. Betonowe pudełko pełne czystego, rodzinnego szczęścia, opakowane w kolorowy papier, a w środku puste i śmierdzące zgnilizną.

JULIA ANDRZEJUK – uczennica I Liceum Ogólnokształcącego im. Adama Mickiewicza w Białymstoku.

II miejsce

Magdalena Karczewska

KUKŁA

Czasami próby pocieszania przynoszą rezultaty odwrotne do zamierzonych. Rzecz jasna, nie wynika to ze złej woli osoby pocieszającej, choć strona pocieszana tak właśnie może to odebrać, zwłaszcza jeśli jej sytuacja jest wyjątkowo zła. Przykładem może być dramatyczny rozwód, poważna choroba, a także nagła śmierć dwuletniego syna.

Alicja miała dość bycia poklepywaną po plecach. Wszystkie podnoszące na duchu słowa i gesty tylko przypominały jej o fakcie, przed którym wraz z mężem została postawiona. Co gorsza, mąż zdawał się być zbyt sprawnie funkcjonujący jak na ogrom tragedii, która ich spotkała. Kobieta rozumiała, że Artur starał się być dla niej podporą, jednak czuła się samotna – gdy ona miała problem z wstaniem z łóżka, on żył prawie tak samo, jak przed wypadkiem.

Starsza siostra odwiedzała ją co drugi dzień. Coraz gorzej radziła sobie z ukrywaniem frustracji, gdy po raz kolejny zastawała ją w brudnej piżamie.

– Moglibyście tu posprzątać – zauważyła któregoś dnia.

– Artur ciągle jest w pracy.

– A ty?

Alicja wzruszyła ramionami.

– Mnie to nie przeszkadza.

Siostra usiadła przy niej.

– Wiesz, znam człowieka, który mógłby ci pomóc.

– Lekarz mi nie pomoże. Lekarz nie przywróci mu życia.

– To nie lekarz. To lalkarz.

Alicja zaśmiała się. Ludzie proponowali jej już wiele rozwiązań, od jogi po ziołolecznictwo, ale nic nie przyniosło jej ulgi.

– Tak, wiem, jak to brzmi – dodała starsza z kobiet. – Ale zaufaj mi, proszę. Potrzebuję tylko jego ubranka.

Tydzień później małżeństwo stało w zakurzonej mieszkanie lalkarza. Starszy pan powitał ich ciepło i zaprowadził do jadalni. Na stole leżało drewniane pudło.

– Gotowi?

Ala skinęła głową. Mężczyzna uniósł wieko, a ich oczom ukazała się szmaciana lalka w dziecięcych ogrodniczkach. Wykonana była niezbyt porządnie – gdzieś tam spomiędzy szwów wystawała wata, zamiast oczu miała naszyte guziki, a włosy zrobiono z kawałków włóczki. Oboje oniemieli.

– To tyle? – zapytał Artur, wyraźnie zdenerwowany. – Za to panu zapłaciliśmy?

Starzec uśmiechnął się nieznacznie.

– Mogłaby pani podejść?

Alicja zerknęła na męża, po czym zbliżyła się do stołu.

– Proszę dotknąć – wskazał na lalkę.

Alicja siedziała przy stole. Obok niej, w dziecięcym krzeselku, siedziała lalka. Kobieta trzymała ją za rękę, jednocześnie podając jedzenie na łyżce. Raz na jakiś czas ocierała jej twarz, mówiąc do niej jak do dziecka. Artur wszedł do kuchni.

– Ile już czasu dzisiaj?

– Co? A, nie wiem – odpowiedziała żona, jakby wyrwana z transu.

Mężczyzna westchnął i potarł skronie.

– Ten facet mówił, by nie przekraczać dwóch godzin dziennie. Przecież słyszałaś.

– Wszystko w porządku – ucięła rozmowę.

Z dnia na dzień było tylko gorzej. Alicja, co prawda, funkcjonowała na pozór dobrze – wstawała wcześniej rano, ubierała się, przygotowywała śniadanie, a następnie brała na ręce lalkę i wszystkie jej problemy znikwały. Znowu miała swojego ukochanego synka, którym mogła się zajmować. Niestety, z perspektywy innych osób nie wyglądało to już tak pięknie. Widok dorosłej kobiety, mówiącej do wyjątkowo brzydkiej lalki, jak gdyby była prawdziwym człowiekiem, wprowadził gości pobliskiego sklepu w osłupienie, toteż Artur zakazał żonie wychodzenia z domu, co okazało się błędem. Alicja po-

woli popadała w obłąd, a wszystko za sprawą czegoś, co wydawało się być zbyt dobre, by było prawdziwe.

Gdy kobieta po raz pierwszy dotknęła kukły, ta ożyła. W jej oczach zamieniła się w zmarłego syna. Uśmiechał się do niej, próbował mówić, łapał ją za rękę. Jednak tylko ona to widziała. Tylko osoba dotykająca lalkę widziała w niej żywe dziecko. Mężczyzna wręczył małżeństwu regulamin i kilkakrotnie podkreślał, jak ważne jest nieprzekroczenie zalecanego czasu użycia.

– Umiar, jak w przypadku wszystkiego, co dobre, jest wskazany – uśmiechnął się nieszczercze i podsunął kobiecie do podpisania kartkę.

Artur dokładnie przestudiował regulamin, gdy tylko wrócili do domu. Było w nim wyraźnie napisane – w przypadku przedawkowania efekt ożywienia może się utrzymywać również bez kontaktu fizycznego. Tak też się stało. Im dłużej Alicja korzystała z lalki, tym ciężiej było ją od niej oderwać – i nic dziwnego. Żadna matka nie chce, by odebrano jej dziecko; zwłaszcza, jeśli już raz je straciła. Artur czuł, jakby tracił i ją. Rozmowa z żoną była niemożliwa. Całymi dniami patrzyła, jak ta paskudna kukła siedzi w wannie albo wlepia guzikowe oczy w drewniane klocki. Nie wpuszczała nikogo do domu, nikomu nie ufała – liczyła się tylko lalka, którą Artur znienawidził.

Mężczyzna patrzył na tańczące w kominku płomienie. W lewej ręce, owiniętej ręcznikiem, trzymał kukłę. Była tak samo brzydka i martwa jak zawsze. Cisnął nią w ogień i natychmiast usłyszał szybkie kroki żony.

– Co się stało, kochanie? Dlaczego krzyczysz? Mamusia już do ciebie idzie.

Alicja wpadła do pokoju i, ujrawszy, co się stało, rzuciła się w stronę lalki. Artur próbował ją złapać, jednak na próżno. Kobieta klęczała na podłodze i, histerycznie płacząc, próbowała ugasić ogień poparzonymi rękami. Krzyczała, błagała o pomoc, ale wiedziała, że już za późno.

– Ty potworze! Co zrobiłeś z moim dzieckiem?

– To, co powinienem był zrobić od razu.

I miejsce

Aleksandra Maj

LISTA

Wyciągnęłam z torebki złożoną na czworo karteczkę. Lista zakupów – same najpotrzebniejsze produkty. Nic, co przechowywane w szafkach, zajmowałoby miejsce przez długi czas. Byłam mistrzynią konkretności. Chwyciłam jeden z koszyków ustawionych przy wejściu do sklepu i ruszyłam na poszukiwania.

Przyprawy, słoiczek z koncentratem pomidorowym, cebula... Koszyk był przyjemnie lekki. Dla odmiany zapowiadała się chwila spokoju między skończoną pracą a powrotem dziecka do domu. „Moja kruszyna” – rozczuliłam się, kiedy tylko o niej pomyślałam. „Wczoraj nie mogła zasnąć, taka była podekscytowana!” Opowiadała mi, że mają w przedszkolu robić zwierzątka z kasztanów i żółędzi.

Jakiś tydzień wcześniej przewidując wybrałam się z nią do parku, żeby ich nazbierać. „Ostatni raz taka zabawa” – myślałam sobie. – „Jeśli się przyzwyczai, że robię z nią coś ciekawego, że bawimy się razem, to potem będzie wiecznie chciała czegoś takiego. Będzie przychodziła do mnie po zabawę, której mieć dla niej nie będę. I zawiedziona będzie odchodzić ode mnie. Mieć smutne oczy. Nie zniosę tego. Nie mam tylu pomysłów. Na wieczność jej dzieciństwa nie wystarczy na pewno.”

Koszyk zaczął mi dziwnie ciążyć. Spojrzałam w dół i odłożyłam prędko na półkę budyń, który przed chwilą dziwnym trafem znalazł się w moich rękach, a potem wskoczył do koszyka. Wyciągnęłam go stamtąd, a koszyk wydał mi się znowu przyjemnie lekki. Czy to budyń tyle ważył, czy moje

myśli? Niczego spoza listy. Ona będzie miała coś dobrego w przedszkolu, nie należy jej przyzwyczajać.

Przypomniałam sobie anegdotyczne pieski Pawłowa, śliniące się na dźwięk dzwonka. „Moja mała nie będzie żadnym pieskiem!” – pomyślałam z determinacją. Zaczęłam szukać na półce tego, co rzeczywiście było potrzebne. Nagle drgnęłam, bo usłyszałam drobne, głośnie tupanie, a potem widziałam już tylko czerwień.

Wyleciała zza regału w dziale ze słodczymi. Plama czerwieni lewitowała nad tłusciutkimi nóżkami. Ładna kurteczka w żywym, czereśniowym kolorze połyskiwała nowością. Jej rękawy skrzypiały radośnie podczas buszowania wśród kolorowych folii z łakociami, kiedy materiał ocierał się o siebie beztrudnie. Głosik ze środka kurteczki zawołał rezolutnie:

– Tatusz, kupimy batonika? Proszę, chcę coś słodkiego.

– Dobrze, ale jednego. Weź też dla mnie, to zjemy razem – zaśmiał się jej tata. Dziewczynka popędziła szybko po słodkości.

– do niego jeszcze jakieś słodczy, obok których akurat przejeżdżał.

– Co mama mówiła? – zainteresował się natychmiast.

Ale dziewczynka już nie słuchała. Właśnie przeszli w inne miejsce, a ona zaczęła przeglądać zawartość półki, która wyrosła przed jej noskiem.

– Tato, a kupisz mi jeszcze szczoteczkę, tę różową? Obiecałeś, że mi kupisz!

– Przecież już masz szczoteczkę do zębów – stwierdził mężczyzna, – Co powiedziała ci mama? Wtedy – gdy u niej byłeś?

– Ale nie taką! Ta jest z kotkiem. Przecież mi obiecałeś, że, jak się do ciebie przeprowadzę, to mi kupisz!

Zrezygnowany rodzic milczał chwilę. Potem spojrzał na cenę i ciężkim głosem powiedział:

– Kupię ci, kupię... Kupię ci wszystko...

Odwrociłam oczy. Jeszcze pomyślałam, że podsłuchuję. Podniosłam z podłogi koszyk. Ciężył ręką coraz bardziej. Moja lista zakupów pomału się materializowała. Odeszłam kawałek dalej od córki i jej ojca. Słyszałam jeszcze, jak dziewczynka opowiadała, jaka to zła jest mama. Nic nie chce jej kupić. Fe!

Pomyślałam o małym piesku, który na dźwięk znajomych kroków i otwierania drzwi pędził do swojego pana. Skakał wokół jego nóg, ciągał za nogawki, a ślina prawie skapywała na podłogę. Potem stawał w sukieneczce na dwóch łapkach i skamlał: „Cześć tato! Masz coś dla mnie?” Zrobiło mi się trochę nieswojo. Popatrzyłam za człowiekiem, który popychał przed sobą wózek wypełniony przez córkę. Kolorowa, szeleszcząca zawartość mrugnęła do mnie porozumiewawczo.

Spojrzałam na zegarek. Zostało mi niewiele czasu. Wybrałam jeszcze kilka rzeczy i poszłam zająć miejsce w kolejce. Zaraz miałam odebrać córkę, a ogonek przy kasie był sporych rozmiarów. Denerwowałam się coraz bardziej. Na szczęście otworzyli jeszcze jedno stanowisko, więc znalazłam się prawie na początku kolejki. Pikanie towaru opuszczającego sklep zaczęło działać mi na nerwy. Do tego w moje ucho wdarł się wysoki głosik, proszący o coś z lekkością osoby pewnej, że to coś dostanie. Zaszumiało mi w uszach od czerwieni dziecięcej kurteczki. Przede mną stała znajoma dziewczynka ze swoim tatą. Szarpała go lekko za rękaw i świergotała:

– Tato, i weź dla mnie jeszcze o to... – pisnęła do ojca zajętego wykładaniem na taśmę sklepową ich zakupów. Zauważyła tłum i dużo koloru przed sklepem.

– Ojej! A co takiego dzieje się tam, na dworze?

– Zaczekaj na mnie – powiedział ojciec. Otworzył portfel i odliczył pieniądze za zakupy. Obejrzał się niespokojnie. Dziewczynka patrzyła na zewnątrz przez szerokie okna. Zaczął pakować do reklamówki produkty, które nabijała na kasę sprzedawczyni, ale uśmiechnął się nagle. – Poczekaj na mnie. Wiesz, kupię ci... Przerwał. Jakoś za cicho. Podniósł głowę. Córkę nie było. Mignęła mu za szybą jej czerwona kurteczka. Mężczyzna westchnął, zabrał zakupy.

Kolejka przesunęła się do przodu. Dopiero wtedy, kiedy ułożyłam na taśmie przed kasierką rzeczy, które niosłam, zdziwiło mnie, jak mało i jak lekkie były. Kobieta zaczęła czytywać kody.

– Chwileczkę – podniosłam coś spomiędzy rzeczy gotowych do pakowania, które ekspedientka nabiła już na rachunek. – To nie jest moje.

Spojrzała na przedmiot. Była to dziecięca szczoteczka do zębów. Mruknęła coś i wyciągnęła szyję w kierunku wyjścia. Wiedziałam, kogo wypatruje.

– Tamten człowiek wyszedł – powiedziałam.

Pokiwała tylko głową. Zapomniał jej zabrać. Spojrzała na nią, nie wiedząc, co zrobić. Szczoteczka była na paragonie, ale nie moim. Po zastanowieniu stwierdziła rzeczowo:

– On i tak już po nią nie wróci. Ma pani córkę? Świetnie. To może pani weźmie? To i tak jest już opłacone – sprzedawczyni spojrzała na mnie pytająco.

– Nie... nie wiem. Chociaż, skoro... – obróciłam w dłoni szczoteczke. Pomyślałam o tak podobnej do mnie małej blondynecce, którą zaraz odbiorę z przedszkola. Pewnie ucieszyłaby się...

Zacisnęłam palce.

ALEKSANDRA MAJ – uczennica I Liceum Ogólnokształcącego im. Adama Mickiewicza w Białymstoku.

Zasady redakcyjne czasopisma „Próby. Nieregularnik Filologiczny”

W czasopiśmie „Próby” publikowane są teksty naukowe, popularnonaukowe, dziennikarskie, publicystyczne i literackie. Redakcja prosi autorów o przygotowanie nadsyłanych artykułów według poniższych zasad:

1. **Czcionka:** Times New Roman, 11 pkt.
2. **Interlinia:** 1,5 p.
3. **Marginesy:** 2,5 cm.
4. **Objętość** tekstu naukowego, popularnonaukowego, publicystycznego: od 5 do 20 stron tekstu przygotowanego według powyższych parametrów. Górna granica objętości tekstu literackiego (proza, poezja) wynosi 15 stron.
7. **Przypisy** dolne (bibliograficzne i komentujące) według następującego schematu:

monografia jednoautorska:

W. Lipski, *Zaburzenia konotacji w schizofrenii*, Lublin 2018, s. 45.

monografia wieloautorska:

Komunikowanie wartości – wartość komunikowania. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Elżbiecie Laskowskiej z okazji 70. urodzin, red. I. Benenowska, A. Bączkowska, W. Czechowski, Bydgoszcz 2019.

rozdział w monografii:

A. Rejter, *Nazwa własna – gatunek – idiolekt*, w: *Socjolekt, idiolekt, idiolekt*, red. U. Sokółska, Białystok 2016, s. 264.

artykuł w czasopiśmie:

A. Kiklewicz, *Manieryzm językowy jako zjawisko stylistyczne (na przykładzie języka polskiego i rozyjskiego)*, „Stylistyka” 2017, nr XXVI, s. 95.

strona internetowa/publikacja online:

M. Malinowski, *Liceum imienia...*, online:

<https://obcyjezykpolski.pl/moj-ruch-roj-much-czyli-gra-polslowek-spuneryzm/>, dostęp: 13.11.2019.

Redakcja, *Pamiętasz te słowa?*, online:

<https://pomorska.pl/zapomniane-ginace-slowa-jeszcze-niedawno-wszyscy-ich-uzywali-dzis-malo-kto-pamieta-co-oznacza-a-ty-wiesz/ar/c15-14525709>, dostęp: 23.10.2019.

J. Bartmiński, *Etyka słowa a potoczny wzorzec komunikacji*, online:

http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1352&Itemid=50, dostęp: 14.04.2019.

8. **Kursywą** należy zapisać tytuły utworów literackich, rozdziałów, artykułów, filmowych, muzycznych, spektakli.

9. W **cudzysłowie** należy zapisać tytuły czasopism, gazet, wyrazy i wyrażenia omawiane w tekście, słowa i wyrażenia, którym chcemy nadać wydźwięk ironiczny.

10. **Krótkie cytaty** należy zapisać w tekście głównym w cudzysłowie.

10. **Cytaty dłuższe niż 3 linijki** należy wyodrębnić z tekstu głównego i złożyć mniejszą czcionką – 10 pkt.

8. Do artykułu należy dołączyć krótki **biogram** autora/autorki tekstu (mile widziane jest zdjęcie). Ilustracje należy przysyłać w formacie jpg. w rozdzielczości 300 dpi.

Redakcja zastrzega sobie możliwość wyboru artykułów. Nadesłane teksty podlegają procesowi recenzowania.

Korespondencję prosimy kierować pod adres Klubu Humanistów: Plan Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1, 15-420, pok. 91 lub na pocztę elektroniczną: kolohum@gmail.com



M. Jackowski, *Podróż*, rzeźba na ul. Lipowej w Białymstoku, nawiązująca do białostockich tradycji lalkarskich